Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 4 (778) Пятница, 22 января 1937 г. ЦЕНА 20 КОП.

21 января в 15 часов 25 минут дня в Большом Кремлевском Дворце Чрезвычайным XVII Всероссийским С'ездом Советов утверждена Конституция (основной закон) Российской Советской Федеративной Социалистической Республики.

О ЧЕСТИ БЫТЬ КИНЕМАТОГРАФИСТОМ

Смелость и значительность ленинского признания кинематографии «самым важным из искусств» недостаточно понята и осознана кинематографистами.

Категоричность формулировки Ленина о кино свидетельствует прежде всего о том, что им тщательно была продумана вся сумма вопросов, спрессованная в прозрачно-простой вывод. Ни один искусствовед не попытался, однако, восстановить путь ленинской мысли, оглядеть то теоретическое «сырье», через которое она не могла не пройти, отжимаясь в итог. Это было бы раскрытием подлинного содержания указания Ленина, краеугольным камнем теории кино, потому что увиденный Лениным процесс становления важнейшего из искусств жил и действовал в кинодействительности, именно он определял тенденции развития истории кино. Можно жалеть, что из-за неразвернутости в теории этот процесс не всегда отчетливо был виден руководителям, режиссерам, драматургам и критикам кино.

Как всегда, настоящую глубину Ленинской мысли раскрыл И. В. Сталин. Великий мастер скромного и мужественного слова, он в день пятнадцатилетия кинематографии писал: ...«Кино в руках советской власти представляет огромную, неоценимую силу. Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность...» В дальнейшем тексте обращения, приводя слова Ленина о кино, как о «самом важном», Сталин добавляет: «... и самом массовом из искусств».

Основное, что ценно в обоих высказываниях, это безоговорочное признание кино искусством. Это не так мало, как может показаться, и это нужно не для табели о рангах. Признание кинематографии искусством ориентирует ее во вне, т. е. показывает, **куда вести** кинематографию. И оно ориентирует кинематографию изнутри, т. е. показывает, **куда итти** кинематографистам. Сталинское приветствие, начатое с указания на «исключительные возможности духовного воздействия кино на массы», совсем неспроста заканчивается словами: «советская власть ждет от вас смелого проникновения в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

Говорить проще и говорить убедительней — нельзя. Признать кино **искусством** — значит, признать его в первую очередь новым языком; величайшим продвижением человеческого сознания, важнейшим средством общения и связи. Признать его **важнейшим** из искусств значит признать этот язык наиболее совершенной формой языка, лучше других приспособленной для выражения наиболее передового типа мышления — диалектического мышления, и одновременно лучше других пригодным для потребностей новой, революционной, эпохи, языком — самым массовым, как прибавляет к Ленинскому определению кино Сталин.

Совершенно особое значение имеет и указание на советский путь развития кино, как путь, лежащий через проникновение в «новые области» этого искусства.

Кино не множительный аппарат, не лаборатория, его специфика — не в технике. Оно может, разумеется, размножить продукцию чтеца или певца или многих чтецов или певцов в любом количестве аутентичных, как говорят дипломаты, экземпляров. В младенчестве своем кино снимало балет — на том основании, что балерины много движутся и ничего не говорят, снимало театральные спектакли, мимодрамы, даже отдельных декламаторов. Это было тогда, когда оно не умело делать ничего лучшего, т. е. когда люди, державшие в своих руках кино, не знали, что с ним делать, и были ниже идейного богатства, которым владели.

«Самым важным из искусств» кинематографию делают особые свойства ее языка. Главнейшее из них—это способность кино описывать об'ект, изображения целиком, давать его слитно, а не в порядке называния по очереди его отдельных составных черт. Попробуйте рассказать, как движется вода, или что милого в милом лице или как завязывается галстук, и вода утечет и будет уже совсем другая, милое лицо погаснет, пока вы будете выговаривать первые же слова описания. Вещи, происходящие одновременно, выразить одновременно же человеческая речь не умеет. Она может только перечислять их в порядке очереди, одну за другой. Это одно из крупнейших ограничений человеческого знания, ощущаемое в поэзии, в математике, в философии, где слово не в состоянии выразить самый процесс мысли, непрекращающийся и неоднородный. Везде, где изложение не охватывает всего об'ема воспроизводимого процесса, оно искусственно дробит органически единое понятие. В то же время оно придает каждому из образующих процесс или понятие элементов иллюзорно-самостоятельное бытие, и это в конце концов разрушает его и уводит мышление от реальности. Поэты, заинтересованные в точной и полной передаче эмоции, точно так же не перестают жаловаться на малую емкость и неполную адэкватность языка.

Со способностью цельного показа сливается и то, что в быстрый язык кино (и искусства кино) включена вся пластическая речь видимого мира. Он образен и хроникален в одно и то же время. Сейчас, когда мы так ничтожно мало знаем о кино и так случайно владеем им, трудно представить себе, как много эта оптическая привязанность к об'екту значит для жизнеспособности и реалистического развития кино. При неслыханной силе и разнообразии охвата действительности, при фантастическом количестве и характере с'емочных и монтажных способов ее изменения риск отрыва от действительности у кино минимальный.

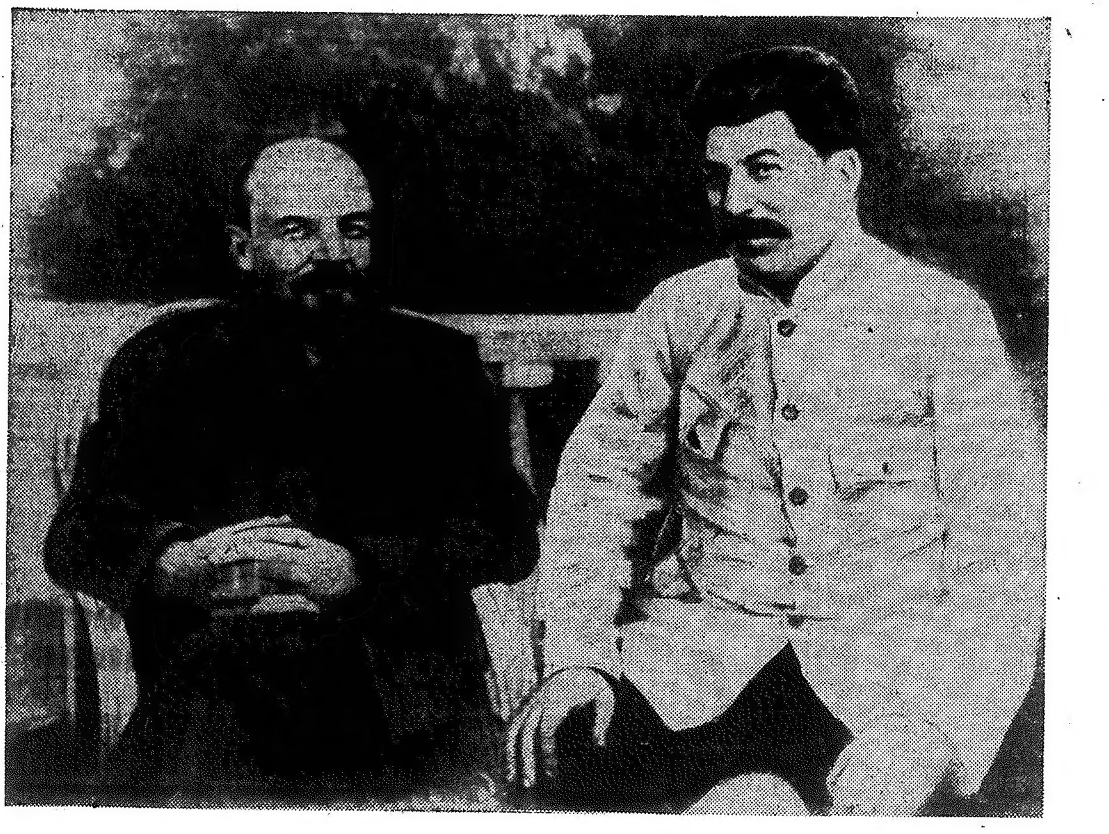
Энгельс сказал о языке Гегеля, что ему незачем стыдиться рубцов, полученных им в единоборстве с мыслью. Гениальный диалектик Ленин с величайшей точностью исследовал природу и характер взаимоповреждений мысли и языка. Он великолепно знал опасности превращения языка в обезьяну мышления, заболевания его штампами и налипшими классовыми смыслами, перехода слова в пустую абстрактную фразу. Большую часть жизни он провел в боях с людьми, не понимавшими материальности и об'емности исторического процесса. Победа большевиков над меньшевиками это, помимо всего прочего, победа людей, видевших действительность как живой поток, в диалектическом единстве и связи образующих его элементов, над людьми, умевшими различать эти элементы по одиночке или, в лучшем случае, гуськом.

Быстрота и решительность, с которой Ленин решил вопрос о кино, могут быть поняты только в связи с остро ощущавшейся великим политиком, философом и вождем масс потребностью в новом языке, новом средстве «духовного воздействия» и связи. Только в этой связи и можно правильно и в верной перспективе понять Ленинскую оценку кино. Не о репродуктивных и популяризаторски-агитационных возможностях кинотехники идет здесь речь и не плакатными отписками надлежит на нее отвечать. Не ходовой фразой, а величайшей ответственностью и честью бороться за овладение новым языком ложатся на кинематографию слова о том, что она — важнейшее из искусств.

Несмотря на то, что Ленинско-Сталинская концепция кино теоретически в кинематографии не развернута, разработка проблем киноязыка, проникновение во все новые области осуществлялось многими кинохудожниками в лучших произведениях нашего искусства. Но в кино существуют художники и теоретики, сводящие кино к технике, привязывающие его в качестве «динамика» к другим искусствам, понимающие в кинематографии только то, что ее специфику надо брать в кавычки, а по существу, тянущие кино назад от Ленинско-Сталинской теории его развития.

Против них, за революционные и новаторские тенденции подлинно кинематографических произведений советского кино говорят замечательные слова Ленина о том, что: «из всех искусств для нас важнейшим является кино». Эти слова — скачок в будущее, с поражающей смелостью открытая перспектива.

МИХАИЛ ШНЕЙДЕР



В. И. Ленин и И. В. Сталин в Горках в 1922 году.

По ленинскому пути

Ленин — вождь и организатор нашей лучшей в мире пролетарской партии, создатель первого в мире пролетарского государства, гениальный провозвестник самых передовых идей века умел мечтать. В самые мрачные годы царизма он писал: «Будем мечтать, но при условии серьезной веры в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивая свои наблюдения со своими воздушными замками и вообще добросовестно работая над осуществлением своей фантазии».

Величайший реалист, кропотливый исследователь действительных отношений действительного мира, Ленин гениально предвидел наступление того времени, когда наша освобожденная от эксплоататорских классов страна покроется новыми гигантами индустрии, опоясается новыми электростанциями, когда в стране самого крупного в мире социалистического земледелия появятся десятки тысяч тракторов и комбайнов, когда в стремительном ходе культурной революции изменятся люди и преобразятся до неузнаваемости города и села.

Это время наступило. Прошло всего лишь 13 лет со дня смерти незабвенного друга и учителя трудящегося человечества, и все то, о чем можно было только мечтать, осуществляется героической большевистской партией под руководством великого Сталина, гениального продолжателя дела Ленина. Великие идеи и заветы Ленина становятся реальностью, завоеванной действительностью.

Осуществлен основной завет Ленина: Россия нэповская стала социалистической. «Полная победа социалистической системы во всех сферах народного хозяйства является теперь фактом» (И. Сталин). Удельный вес социалистических форм хозяйства в народном доходе уже превышает 99 процентов Выполняя заветы Ленина, наша страна, под руководством ленинской партии и великого Сталина, стала мощной индустриальной державой. Общий об'ем промышленной продукции в 1936 году в 7 раз больше, чем в 1913 году. Наша социалистическая промышленность развивает беспримерные в истории темпы. СССР вышел в промышленном отношении на первое место в Европе.

Одной из важнейших задач партии и рабочего класса Ленин считал коллективизацию деревни. И эта важнейшая задача успешно решена под руководством Сталина. В 1936 году насчитывается, об'единенных в колхозы, 19 миллионов крестьянских хозяйств. Ленинская мечта о ста тысячах тракторов на полях воплощена в жизнь еще в годы первой пятилетки и сейчас уже одних только комбайнов насчитывается почти сто тысяч.

Наши успехи в области культуры исключительны. Еще в 1920 году в СССР было больше двух третей населения неграмотного, а теперь у нас — 90 проц. грамотных. Гигантски выросла школьная сеть. Народный учитель поднят на небывалую высоту. Расходы на образование выросли более чем в 40 раз в сравнении с 1917 годом. Пышным цветом расцвело многонациональное искусство народов Советского Союза, социалистическое по содержанию и национальное по форме.

Декады украинского, казахского, грузинского театров в Москве — яркое тому доказательство. Страна охвачена небывалым творческим под'емом. Поет весь народ. В расцвете народного творчества оказалась с исключительной силой эта черта советской жизни. Народы нашей страны жадно тянутся к культуре и шаг за шагом овладевают ее высотами.

Преобразились люди в нашей стране. Наступила эпоха подлинного расцвета личности под живительным солнцем сталинской заботы о людях. На наших глазах происходит стремительный процесс преодоления буржуазных и мелкобуржуазных пережитков в сознании людей. Выковываются в процессе великой стройки новые умы и новые характеры. Растет наша замечательная молодежь. Все больше становится знатных людей, отмеченных высокой наградой партии и правительства. В нашей стране живут и борются героические, смелые, энергичные, до последней капли крови преданные делу Ленина — Сталина люди.

Ленин учил нас, что нет более почетной задачи для большевиков, чем забота о трудящемся человеке. Под руководством великого Сталина этот ленинский завет выполняется с честью. Полностью ликвидирована безработица. Общий фонд заработной платы вырос с 3,8 миллиарда в 1924—25 гг. до 56 миллиардов в 1935 году.

И все эти наши завоевания записаны в величайшем документе эпохи — Сталинской Конституции, великой хартии вольностей трудящегося человечества. Наступила предвиденная гением Ленина пора расцвета советского демократизма.

Всемирно исторические победы социализма в нашей стране есть прямой результат неуклонного выполнения под руководством нашего вождя тов. Сталина основного завета Ильича — хранить, как зеницу ока, единство партии, беспощадно бороться с оппортунистами всех мастей. Партия разоблачила изменников и предателей, контрреволюционную троцкистско-зиновьевскую свору и ее правых пособников. Троцкистско-зиновьевские отщепенцы превзошли в своем двурушничестве классические образцы маккиавелизма. С клеймом гнуснейшего предательства войдут в историю эти агенты фашизма, реставраторы капитализма, диверсанты и террористы, вредители в нашем хозяйстве и дезорганизаторы нашей обороны.

Враг разоблачен. Но этого мало. Враг должен быть искоренен до конца. Ленин нас учил революционной бдительности. Сталин нас повседневно учит этому неот'емлемому свойству большевика. Наша задача — неуклонно повышать революционную бдительность, это острейшее оружие в борьбе за коммунизм.

Под руководством великого Сталина мы идем по ленинскому пути. Никто и никогда не сможет сбить нас с дороги. В наших руках надежный компас — ленинизм. У руля советского корабля гениальный кормчий Сталин. Под руководством ленинской партии и великого Сталина умножим свои победы, сделаем жизнь еще более красивой, культурной и зажиточной, добьемся осуществления заветной ленинской мечты — победы коммунизма.

Владимир Ильич перед об'ективом

(Из воспоминаний операторов)

— На мою долю выпало большое счастье, — рассказывает оператор А. Г. Лемберг, — заснять на пленку Владимира Ильича в 1917 году, вскоре после его приезда в Россию. Я работал тогда в частной московской фирме Ламашкина и был командирован в Питер за пленкой. В то время у дворца Кшесинской происходили митинги, на которых Владимир Ильич выступал с дворцового балкона. Эти митинги привлекали массу народа. Велика была сила правдивого большевистского слова, — велико было обаяние Ильича и безгранична любовь к нему трудящихся масс.

Фирма никогда не поручила бы мне заснять выступление большевика Ленина. Но я решил сделать это на свой страх и риск, хотя и знал, что иду на скандал с предпринимателем.

Это было в конце апреля. Перед дворцом Кшесинской — огромная толпа — рабочие, солдаты, матросы. Я пробрался в самую гущу, устроился невдалеке от балкона. Волнуясь и спеша, я заснял несколько метров пленки.

К дворцу под'ехал грузовик. Владимир Ильич быстро вышел, взобрался на площадку грузовика, а сопровождавшие его матросы, увидев меня с аппаратом, предложили:

— Браток, едем с нами, заснимешь митинг на Марсовом поле!

Подхватили меня и аппарат на грузовик, вся площадка которого была тесно заполнена стоящими людьми. Так бок-о-бок с великим вождем революции ехали на митинг рабочие революционного Петрограда.

Крепко запомнилась с'емка Владимира Ильича на Марсовом поле. Его речь слушало огромное количество народа. Стоявшие вблизи трибуны передавали ленинские слова тем, кто стоял дальше.

★

Первую с'емку Владимира Ильича для советских киноорганизаций провел оператор П. К. Новицкий. Это было 1 мая 1918 года во время парада на Ходынском поле. Тов. Новицкий так передает этот эпизод.

— Нашей группой советских операторов руководил Михаил Кольцов. Кольцов куда-то отлучился, а я увидел, что в стороне остановился открытый автомобиль, — приехали Владимир Ильич с Марией Ильиничной. Я сейчас же подбежал к машине и поздоровался с Владимиром Ильичем. На мою просьбу разрешить кинос'емку Владимир Ильич спросил:

— А что, для этого нужно выходить из машины?

Не желая беспокоить Владимира Ильича, я попросил его остаться в машине и немного задержаться. Быстро сменив оптику, я заснял машину так, что в кадре вышли и Владимир Ильич, и Мария Ильинична. Эти снимки теперь широко известны.

★

Великий ленинский почин—субботники — ярко запечатлены на кинопленке. В первом всероссийском субботнике в 1920 году Владимир Ильич принимал непосредственное участие. В Кремле во время субботника очищали территорию от мусора, грязи и остатков каких-то строительных материалов.

Кинофотоотдел Наркомпроса командировал в Кремль для с'емок субботника нескольких операторов, в том числе А. А. Левицкого.

— На порученном мне участке, — рассказывает т. Левицкий, — работали Владимир Ильич, Надежда Константиновна и многие другие. Они расчищали грязь, таскали бревна. Владимир Ильич руководил работами своего звена и сам работал усерднее всех. Вижу — взялся он за какую-то тяжелую старую раму. Другие товарищи поспешили к нему на помощь, но он остановил их:

— Ничего, ничего, товарищи, делайте свое дело, я сам...

И, явно напрягаясь, он сам потащил раму. Владимир Ильич с большой готовностью помогал и нам, операторам. Мне хотелось заснять его за работой на фоне Кремля. Когда для этого я попросил Владимира Ильича перейти на другой участок, он сейчас же перешел и здесь так же хлопотливо принялся за работу.

Кинофотоотделом был выпущен затем хроникальный киножурнал «Субботник». Мне приходилось несколько раз видеть его во время сеансов на фронте. Кадры, показывающие Владимира Ильича за работой, всегда производили исключительное впечатление на бойцов, всегда восторженно встречались.

Широко известны снимки Владимира Ильича за письменным столом — с газетой и в полоборота от стола. Эти снимки,—говорит оператор Левицкий, — я сделал в квартире Владимира Ильича в Кремле.

Засняв здесь Владимира Ильича на кинопленку и фотопластинки, я попросил разрешения снять его еще и во дворе Кремля.

— Хорошо, идите, я как-раз сейчас уезжаю, — согласился Владимир Ильич.

Прощаясь со мной после с'емки во дворе, Владимир Ильич спросил:

— А вы приехали на своей машине?

Я ответил, что доставившая меня машина уже уехала и что я вернусь пешком.

— Ну, как это можно, — запротестовал Владимир Ильич. — Поедемте со мной. Он забрал меня в свою машину и довез.

Владимир Ильич всегда живо интересовался кинематографией и придавал ей огромное значение. Когда я снимал его во время парада и митинга на Красной площади по случаю окончания 96-часового обучения рабочих военному делу, Владимир Ильич подошел ко мне и спросил:

— Скажите, на какой пленке вы снимаете?

Я рассказал, что приходится снимать на случайных кусочках заграничной пленки.

— Что же, у нас пленки нет? Да, надо подумать, как бы создать свои заводы по производству пленки...

Тогда же Владимир Ильич интересовался сортами пленки и отметил, что для нас очень важно иметь побольше собственной советской пленки.

★

Операторы вспоминают скорбные траурные дни, когда Советская страна отдавала последний долг ушедшему Владимиру Ильичу.

— Трое суток не выходил я из Дома союзов, — вспоминает оператор Лемберг. — Мы неустанно снимали бесконечную ленту трудящихся Москвы, пришедших проститься со своим Ильичом.

Охватить всю массу людей, шедших к Дому союзов, можно было только с'емкой с движенья, но тогда еще булыжная московская мостовая не благоприятствовала этому. Все же я заснял с автомобиля 120 метров материала. Эти кадры широко использованы в фильме «Три песни о Ленине» и в ряде других.

— Как сейчас помню, — говорит оператор П. В. Ермолов, — с'емки в Колонном зале. Я заснял кадры, когда в почетном карауле стоял Ф. Э. Дзержинский. С крыши трамвайного павильона на площади Революции мне удалось заснять широкую панораму похоронной процессии, движущейся на Красную площадь.

— Самые последние кадры, — говорит оператор П. К. Новицкий, — похоронной процессии на Красной площади я и оператор Э. К. Тиссэ сняли с крыла только-что воздвигнутого мавзолея. Незабываемое скорбное шествие мы держали в кадре до самого последнего момента — до входа в мавзолей...

ТРОЦКИСТСКИЕ ШПИОНЫ, ДИВЕРСАНТЫ, ИЗМЕННИКИ РОДИНЫ

Из опубликованного вчера сообщения Прокуратуры Союза ССР трудящиеся нашей страны и всего мира с чувством глубокого негодования, с чувством величайшего омерзения узнали о новых преступлениях Троцкого и его банды. На памятном процессе троцкистско-зиновьевского террористического центра подсудимые не все договаривали до конца. Они рассчитывали унести с собой в могилу тайну об оставшемся на свободе троцкистском «параллельном центре». Рядом с Зиновьевым, Каменевым, Смирновым и другими творили свою преступную работу глубоко законспирированные Пятаков, Радек, Сокольников, Серебряков. Но и этот «параллельный центр» контрреволюции теперь разоблачен органами НКВД.

За каждым из обвиняемых, поименованных в сообщении Прокуратуры Союза ССР, тянется цепь чудовищных преступлений, превосходящих в своем цинизме, в своей омерзительности все, что может дать воображение.

Преступления разнообразны. Их общее имя — черная измена родине, реставрация капитализма. Предатели вступали в связь с злейшими врагами советской страны— с иностранными агрессорами. Они ставили своей задачей ускорить военное нападение на СССР с расчетом на его поражение в войне. По заданиям Троцкого они организовали шпионаж, вредительство на важнейших предприятиях, готовили и проводили в жизнь диверсионные (подрывные) акты, чтобы ослабить оборону нашей страны.

И для этого они вступали в переговоры с враждебными Советскому Союзу иностранными силами, искали их содействия и поддержки. Они обещали открыть ворота иностранному капиталу, щедро предоставить концессии на заводы и рудники, леса и промысла. Они заранее торговали частями советской территории, запродавали агрессорам земли и свободу народов СССР. Они пали ниже, чем любой колчаковец, деникинец, кадет. У троцкистских мерзавцев не оказалось даже никакого чувства национализма, и они готовы были расчленить Советский Союз, лишь бы добиться своих подлых реставраторских целей. Фашисты не согласятся отдать территорию своей страны иностранцам, — на это шла троцкистская нечисть.

Но этим не ограничивались их преступные действия. По заданиям Троцкого «параллельный центр» организовывал террористические покушения на руководителей советского государства и ВКП(б). На их руках — кровь Сергея Мироновича Кирова, кровь шахтеров Кемеровских рудников, кровь рабочих Донбасса.

Чтобы достигнуть своих целей, они не останавливались ни перед чем. Они публично каялись в своих «ошибках», клялись в любви к партии и народу. Подобно убийце Кирова — Зиновьеву, написавшему прочувствованный некролог над еще теплым трупом своей жертвы, они произносили речи и писали статьи в защиту социализма, чтобы скрыть, замаскировать подлые преступления против социализма.

Они — изменники родины и пораженцы. От этого их ненависть к рабочему классу, построившему социалистическое общество. Отсюда их ненависть к крестьянству, строящему колхозную жизнь. Отсюда их ненависть к советской интеллигенции, создающей социалистическую науку, литературу, искусство.

У Троцкого и Пятакова, у Радека и Сокольникова одно и то же, что у вождей германского фашизма, глубоко враждебное, до бешенства доходящее, яростное отношение к социализму, к Советской стране, к народам, строящим социализм... Троцкисты поставили себе целью **отнять у трудящихся нашей страны все их завоевания, возвратить фабрики и заводы капиталистам.** Они хотели повернуть колесо истории, ликвидировать колхозный строй, **поставить хозяином в деревне кулака, поработить советское крестьянство, отдать его в кулацкую кабалу.**

Не случайна эта встреча и связь троцкистов с фашистами на общем преступном деле. В цепи подлостей, которые привели Пятакова, Радека, Сокольникова, Серебрякова и др. на скамью подсудимых, есть неумолимая логика исторических фактов: кто стал на путь защиты капитализма против пролетарской революции, кто пошел с буржуазией против рабочего класса, тот неминуемо приобретет все пороки капитализма, усвоит всю его рабойничью «мораль».

Путь Иудушки-Троцкого и его сообщников общеизвестен. Пятаков, Сокольников, Радек, Серебряков — эти имена сопутствовали всем фракционным, оппортунистическим, контрреволюционным выступлениям против большевистской партии. Эти люди, при жизни Ленина боровшиеся против линии партии и самого Ленина, строившие всякие козни против большевизма, имеют еще нахальство называть себя «большевиками-ленинцами». Предатели, шпионы, изменники родины — их преступления особенно отвратительны, потому что прикрыты фразами для обмана рабочих и крестьян.

Теряя своих сторонников, превратившись в ничтожную, изолированную группку, они стали на путь прямой контрреволюции, вредительства, шпионажа и диверсий. Они продались той группе империалистических государств, которые являются оголтелыми поджигателями войны. **Они мечтали с помощью иноземных штыков расчленить СССР, свергнуть власть рабочих и крестьян, восстановить в Советском Союзе капитализм и господство буржуазии.**

Они схвачены и разоблачены на последней ступени падения. Маска сорвана! Под нею — морда фашистского зверя, открытого врага трудового народа.

Капиталистическое нутро троцкистских выродков изобличается тем циничным спокойствием, с которым они готовили убийства руководителей партии, правительства и рядовых рабочих. По прямым заданиям Троцкого Пятаков одновременно со взрывами на предприятиях оборонного значения готовил и массовое истребление рабочих. Троцкистский «параллельный центр» готов был отдать на расправу фашистским палачам тысячи, сотни тысяч советских рабочих, трудящихся, интеллигентов, чтобы обеспечить поражение Советского Союза в войне и получить призрачную власть из грязных рук империалистов.

Ничтожество этой презренной кучки, лишенной какой бы то ни было связи с массами, равно только троцкистской наглости и подлости. Они жалки и смешны в своих потугах задержать победный ход социализма, повернуть вспять судьбу великого народа. Но они опасны в своей роли агентов фашизма, организаторов шпионажа, вредительства, диверсий, террористических актов. В этой области их опасность не может быть недооценена. Их преступления безмерны. Пролетарский суд воздаст им полной мерой за подлую измену родине.

(«ПРАВДА»)

22 ЯНВАРЯ 1937 г., № 4 (778).

VIII Всесоюзное производственное совещание по плану художественной кинематографии на 1937 год

20 января, в 5 часов вечера, в Доме кино открылось VIII всесоюзное производственное совещание по плану художественной кинематографии на 1937 год.

В президиуме совещания тт. Керженцев, Шумяцкий, Усиевич, Тамаркин, Бляхин и другие.

Установлен следующий порядок работ совещания:

Доклад ГУК о производственном плане на 1937 год. Б. З. Шумяцкий.

Содоклады киностудий: Мосфильм — тов. Бабицкий, Ленфильм — тов. Смирнов, Украинфильм — тов. Ткач, Госкинпром Грузии — тов. Титберидзе.

Прения по докладу и содокладам.

Работа комиссии ГУК по творческим кадрам.

Работа комиссии ГУК по уточнению плана на 1937 год.

Заключительный пленум.

20-го и 21-го, на утреннем заседании, заслушан доклад Б. З. Шумяцкого о производственном плане советской кинематографии на 1937 год.

Доклад начальника ГУК тов. Б. З. ШУМЯЦКОГО

ИТОГИ 1936 ГОДА

Истекший год,— говорит т. Шумяцкий,— мы можем назвать годом начала реализации указания вождя народов тов. Сталина о том, что кино должно стать большим искусством, искусством больших образов и характеров. В 1936 году мы оказались подступами к этой задаче, полное разрешение которой выведет нашу кинематографию в первую шеренгу передового советского искусства.

План производства фильмов на 1936 год, сниженный специальным постановлением Всесоюзного комитета по делам искусств, нами не выполнен. Но, мы имеем в 1936 году значительные достижения, главным образом, качественного характера.

Главный положительный итог года — начало серьезного соревнования не только студий между собой, но и отдельных мастеров. Соревнование Мосфильма и Ленфильма — только начало этого процесса, почин, подхваченный и другими студиями. Социалистическое соревнование в области искусства, помноженное на большевистскую самокритику, это лучший стимул, позволяющий мастерам проверить силу и остроту своего оружия. Второй положительный итог года—рост кадров наших картин.

В дни своего пятнадцатилетнего юбилея наше молодое киноискусство получило общую положительную оценку партии и правительства. Это был как-раз момент выпуска ряда хороших картин, послуживших к награждению для дальнейшей работы. После этого, в 1935 году, наступил некоторый спад.

В 1936 году мы дали ряд прекрасных фильмов и среди них подлинный шедевр — «Мы из Кронштадта». Это одно из лучших произведений всего советского искусства, произведение международного значения.

Докладчик называет ряд прекрасных фильмов, которым по праву может гордиться советское искусство. Это «Партбилет» — фильм исключительного политического значения, «Цирк» — прекрасное произведение, пока редкого у нас комедийного жанра, фильм «Семеро смелых», покоривший нашего зрителя своей теплотой и человечностью. Белорусская фабрика дала хороший фильм «Искатели счастья». Очень интересен по своему материалу фильм «Сын Монголии». После многих злоключений вышел фильм «Заключенные», получивший у зрителя законное признание. Хорош историко-романтический фильм молодого грузинского режиссера С. Долидзе «Дарико».

Высокой оценки заслуживает только-что оконченный фильм «Последняя ночь», и по теме и по исполнению могущий быть названным лучшим произведением. Новый фильм ленинградских режиссеров Зархи и Хейфица «Депутат Балтики» («Беспокойная старость»), который вначале был задуман как вещь камерная, вырос в прекрасную, волнующую картину.

В студии Мосфильм закончен и уже принят ГУК фильм режиссера Г Рошаля «Зори Парижа», выделяющийся, как первая попытка звукового кино дать фильм о Парижской Коммуне.

Наряду с этими ведущими фильмами тов. Шумяцкий называет несколько удачных картин 1936 года: «Поколение победителей» В. Строевой, «Соловей-соловушко» Н. Экка, «Дубровский» Ивановского и др.

Неплохие новые фильмы уже готовы и скоро появятся на наших экранах — «Чудесница» А. Медведкина, неутомимого искателя жанра народной комедии, «Отец и сын» М. Барской, решающий в новом аспекте тему семьи, школы, детской безнадзорности.

— Но в семье не без урода,— говорит тов. Шумяцкий. Он останавливается на неудачных произведениях нашей кинематографии, называя имена и адреса.

Прежде всего—это «Строгий юноша» — неудача, из которой надо сделать все выводы. Тов. Шумяцкий признает, что большая доля ответственности за эту неудачу падает на ГУК.

Неудача предопределена порочной идейной направленностью вещи.

Из произведения, основанного на порочной идее, получилась законченно-чуждая картина. Нельзя перехитрить нашу правду, правду социалистического реализма. Руководство киевской студии тщетно пыталось поправить вещь, которая была принципиально непоправима. Впоследствии А. Роом признал свою принципиальную ошибку.

На этом примере тов. Шумяцкий заостряет внимание на значении и задачах руководства. В процессе работы над произведением руководство не имеет ни малейшего права на беспринципное соглашательство. Старое руководство Украинфильма в вопросе о «Строгом юноше» было перед ним потатчиком и за это поплатилось.

Часто руководители из ложных, в данном случае, коммерческих соображений, пытаются «спасти» явно негодное произведение. Из этого ничего хорошего получиться не может — идеологический вред такого произведения несоизмерим с понесенными материальными затратами.

СОСТОЯНИЕ ПРОИЗВОДСТВА

Тов. Шумяцкий переходит затем к производственно-материальным итогам минувшего года.

По первоначальному плану 1936 года советская кинопромышленность должна была дать 90 полнометражных художественных картин. В середине года, когда были учтены все недостатки производства и неувязки сценариев, производственный план был снижен до 63 полнометражных картин.

Но и этот план не выполнен. Выпущено в свет всего 51 фильм—выполнено только 83 проц. сокращенного плана.

Признавая факт невыполнения плана текущего года, тов. Шумяцкий находит все же смягчающий момент в том, что план 1935 года выполнен лишь на 45 проц. и устанавливает, таким образом, некоторую тенденцию, дающую хотя и незначительную, роста у нашей кинопромышленности.

В количественном отношении, на первый взгляд, лучше обстоит дело с выполнением плана выпуска короткометражек — выпущено 20 вместо намеченных 17. Короткометражки-мультипликации однако неудовлетворительны по качеству: часть их легла на полку. Это явный прорыв.

Продолжая разбор выполнения плана 1936 года, тов. Шумяцкий переходит к рассмотрению вопроса о картинах, находящихся в производстве. Мы имеем 36 переходящих картин; из них, однако, не менее 10 запоздавших (подлежавших выпуску еще в прошлом году). Если учесть, что количество переходящих на следующий год картин при нормальных темпах должно составлять не менее 50 проц. плана, то количество переходящих картин надо признать недостаточным — оно составляет лишь 35 проц. плана текущего года.

В этом же плане самокритики тов. Шумяцкий говорит о дальнейших показателях. Даже наши передовые студии — Мосфильм и Ленфильм — умудрились, в общей сложности, перерасходовать в 1936 г. огромные средства, выражающиеся в сумме 6.300 тыс. руб. при выпуске 16 полнометражных картин. Благополучны только две картины: «Сын Монголии» (99 тыс. рублей экономии) — Ленфильм и «Чудесница» (83 тыс. рублей экономии) — Мосфильм.

Завышенные сроки—также немалое зло в производстве. И в этом отношении дело неблагополучно. Только два фильма по срокам выдержаны на уровне плана — речь идет о «Чудеснице», которая была в производстве 8 месяцев, и «Дубровский» (12 месяцев). **В среднем в 1935 году на постановку каждого фильма ушло 15,3 месяца, в 1936 — 14,1 месяца. Это при плане в 12,1 месяца в среднем на каждую картину.**

Велик и перерасход пленки. По Мосфильму и Ленфильму общий перерасход ее в 1936 году выражается в следующих цифрах: перерасходовано негативной пленки 143 тыс. метров и позитивной — 324 тыс. метров. Норма пленки превышена втрое. Докладчик считает, что такое «вольное» обращение с пленкой свидетельствует об излишнем экспериментировании.

Подробно останавливается тов. Шумяцкий на состоянии нашей техники и констатирует чувствительное ее отставание. В частности, плохо освоен механический процесс в наших лабораториях, переведенных, без исключения, на автоматическую обработку пленки. До сих пор на автоматах умудряются работать хуже, чем, ранее, вручную.

Особо — о цветном кино. На прошлогоднем тематическом совещании была поставлена задача перейти от экспериментирования на производственной основе. Но поставленная ЦК партией затем задача—ускорить полный переход работы по цветному кино на производственные рельсы во второй половине 1936 года (выпустить 5—7, по объему, полнометражных фильмов) — не выполнена. Проведена элементарная подготовка основных кадров — цветовиков для Украины, Белоруссии и Грузии. Затем поставлено оборудование для цветной работы на Мосфильме (по методу Мершина), дающее уже неплохие копии. Имеются значительные достижения и по линии изобретательства (Мершин, Проворов, Агокас). Для производства цветных мультипликационных картин определенная база уже создана. Но работы в области цветного кино еще непочатый край.

ЗАДАЧИ НАШЕЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Докладчик переходит к изложению задач плана 1937, юбилейного года. Основная задача, — говорит он, — состоит в том, чтобы в художественных образах показать величие нашей страны. Для этого нужно четко определить наши общие задачи, основные пути работы, основные пути развития нашей кинематографии.

Основное требование, которое должно соблюдаться при отборе тем, сюжетов, сценария, — партийность в искусстве. Только выполнив это требование, можно добиться того, чтобы отношение и положительному и отрицательному было выявлено совершенно четко. Необходимо полное соответствие задач киноискусства задачам нашей партии. Без этого не может быть создано яркое, волнующее произведение.

Партийность искусства предполагает и народность.

Вооружиться нужно и в плане правильной трактовки историко-революционной темы.

Докладчик подчеркивает важность выбора популярной темы, — «чтобы фильмы, как «Чапаев» и «Мы из Кронштадта» был одинаково доступен и академику и зрителю, только вчера ликвидировавшему свою неграмотность».

Большое внимание докладчик уделяет проблеме массовости нашего искусства. «Необходимо, — говорит тов. Шумяцкий,— видеть будущую аудиторию еще в процессе работы, нужно думать о том, сколько людей будет смотреть картину, нужно заставить и зрителя, в которых отражена сама жизнь. Советский зритель выбирает произведения, и посещаемость театров — одно из основных критериев». Тов. Шумяцкий приводит интересные цифры, великолепно иллюстрирующие эти положения.

С 20 марта 1936 года по ноябрь картину «Мы из Кронштадта», смотрело 16 миллионов зрителей, картину «Родина зовет» — с 24 апреля—4.620 тыс. зрителей, «Партбилет»—с 7 апреля — 12 миллионов зрителей, «Цирк»—с 23 мая—18 млн. зрителей, «Подруги» — с 18 января — 12 миллионов и «Семеро смелых» — с 7 марта — 5.580 тыс. зрителей.

Когда речь идет о массовости, нужно обращаться к этой, по существу, «творческой бухгалтерии».

Тов. Шумяцкий говорит затем о необходимости изжить неряшливость в работе (актерская работа, монтаж, качество павильона и т. д.), к сожалению, вошедшей, вопреки росту нашей технической вооруженности в быт. Нужно восстановить класс мастерства.

Тов. Шумяцкий подробно останавливался на вопросе, который он определил, как чувство историзма, и указал в этой связи на такие разительные провалы, как фильм «Прометей» и пьеса «Богатыри». Эти ошибки должен учесть каждый художник, работающий над историческим материалом. Нужно, глядя на прошлое глазами современника, видеть в нем те прогрессивные тенденции, которые были ему свойственны.

ПЛАНЫ 1937 ГОДА МОСФИЛЬМА И ЛЕНФИЛЬМА

Тов. Шумяцкий переходит к характеристике планов наших важнейших студий на 1937 год.

В 1937 году Мосфильм стал ведущей киностудией, — это не просто удача, выигрыш, а результат крепкой большевистской борьбы.

Тов. Шумяцкий знакомит собравшихся о переходящей с 1936 на 1937 год продукцией Мосфильма, подробно останавливаясь на каждой постановке.

Вс. Пудовкин ставит большой актуальный фильм «Самый счастливый». Талантливый режиссер Пудовкин с помощью своего художественного коллектива должен дать нам на основе этого сценария значительное кинопроизведение.

Другая, столь же значительная постановка — «Бежин луг» Эйзенштейна. Однако, не только сценарий, но и отснятая часть фильма уже переделывалась несколько раз. Сценарная основа оказалась недостойной темы. За приподнятостью слов мы о режиссером проглядели недостатки сюжета и конфликта. Есть недостатки и в режиссерской трактовке,—надо смело и открыто говорить об этом.

Мосфильм должен дать в 1937 году 10 фильмов. Студия имеет уже порядочное количество сценариев и среди них четыре многообещающих. Но готовность сценариев еще неудовлетворительна, над ними надо много работать, прежде, чем они смогут пойти в производство.

Интересен по чрезвычайно важной своей теме сценарий о транспорте — «Честь». Мосфильм оказался достаточно мобильным и быстро нашел для этой темы авторов — братьев Никулиных. Но над этим сценарием еще надо много работать.

Для юбилейного фильма, в порядке отклика, на одну из решающих тем, — тему Ленина, — Лев Славин пишет сценарий «История одного солдата» (предполагаемый режиссер М. Ромм). Тема Ленина еще не является в нем органической частью, зато другая тема — солдата прекрасно дана, как старая, классическая тема поисков правды.

Интересен сценарий «Степан Разин» Чапыгина и Правова. Это вещь богатая постановочными возможностями. Вещь эпическая, народная, вскрывающая истинные корни разинского движения. По этому сценарию также предстоит много работы. Надо отказаться от лже-фольклорной речи, от варварского, стилизованного языка, который нельзя понять без словаря.

Ю. Райзман оказался одним из немногих режиссеров, обеспеченных к моменту окончания фильма сценарием для следующей постановки. Лапин и Хацревин написали для него сценарий «В дальних портах».

Удачен по теме и замыслу сценарий Кожевникова и Цейтлина «Жутов мост» для режиссера Б. Барнета.

Эсфирь Шуб и Б. Агапов сделают сценарий для документального фильма «Страна Советов». Тема интересная и нужная, но нельзя умолчать о трудностях этого жанра.

Кроме того, мы имеем ряд резервных сценариев, темы которых нас не совсем удовлетворяют, как темы для фильмов юбилейного года.

В студии Ленфильм имеется большое количество сценариев, уже намеченных к производству: реализация одного из лучших сценариев 1936 года «Дальний Восток» братьев Васильевых представляет еще целый ряд трудностей.

Сценарий «Дружба» Тихонова и Арнштама еще чрезвычайно перегружен материалом; большой интерес представляет сценарий Лавренева и Блиоха «Комвзвод Никита», который авторы начали писать еще в 1935 году.

Докладчик, затем, подробно остановился на содержании значительного по теме и качеству сценария Эрмлера, Большинцова, Блеймана «Великий гражданин». В нем речь идет о бдительности, о том, как партия, строя социалистическое общество, боролась с врагами народа — троцкистско-зиновьевскими бандитами. В решении этой темы предстоят очень большие трудности.

Затем Ленфильм располагает хорошими интересными по теме и сюжету сценариями В. Киршона «Большой день» (о будущей войне) и писателя Ю. Германа «Ленинград».

Сценарий Пантелеева «Сережа Костриков» (о детстве Кирова) требует доработки *).

*) Отчет об окончании доклада будет напечатан в следующем номере.

Чрезвычайный XVII Всероссийский С'езд Советов

Три дня—16, 17 и 18 января — обсуждал Чрезвычайный XVII Всероссийский С'езд Советов проект новой Конституции РСФСР. 54 делегата выступили в прениях. Каждое выступление является ярким свидетельством всемирно-исторических побед социализма на одной шестой части земного шара. С трибуны С'езда звучала речь на многих языках. Выступали представители районов, областей и республик РСФСР — первой среди равных республик Советской страны. Они рассказали С'езду о замечательных победах ленинско-сталинской национальной политики, о том, как вместе с хозяйственным и культурным ростом страны растут люди, активно участвующие в социалистическом строительстве и в управлении государством.

Представители народов, населяющих могучую федерацию, говорили о счастливой, радостной жизни, о том, как вместе с русским народом, под руководством русского пролетариата они одержали победу и успешно строят социализм.

На утреннем заседании 18 января С'езд принял постановление одобрить и принять за основу представленный проект Конституции РСФСР; для рассмотрения внесенных поправок и дополнений и установления окончательного текста Конституции РСФСР постановлено образовать Редакционную Комиссию в составе 164 человек.

Председатель Калининского облисполкома тов. Иванов от имени ряда делегаций предложил персональный состав Редакционной Комиссии, это предложение было принято С'ездом единогласно.

Бурная овация гремит в зале, когда тов. Иванов произносит родное миллионам имя СТАЛИНА. Все встают и восторженно приветствуют избрание в Редакционную Комиссию мудрого творца Конституции Союза Советских Социалистических Республик.

19 января под председательством М. И. Калинина состоялось заседание Редакционной Комиссии, избранной Чрезвычайным XVII Всероссийским С'ездом Советов для рассмотрения внесенных поправок и дополнений и установления окончательного текста Конституции РСФСР.

Комиссия рассмотрела поступившие поправки и дополнения к проекту Конституции РСФСР и, приняв ряд поправок, установила окончательный текст Конституции РСФСР для внесения на рассмотрение С'езда.

21 января, в 15 час. 25 минут, С'езд утвердил Конституцию (Основной закон) Российской Советской Федеративной Социалистической Республики.

Шире социалистическое соревнование

ОБРАЩЕНИЕ ЛЕНФИЛЬМА

В 1937 г. страна социализма — могучий Союз Советских Социалистических Республик — празднует свое двадцатилетие.

Сталинская Конституция, запечатлевшая на своих скрижалях великие результаты победоносной борьбы трудящихся Советского Союза, под руководством коммунистической партии, гарантирующая нам счастливое сегодня и еще более радостное завтра, вдохновляет нас на борьбу за новые победы.

Стахановское движение показало всеми миру, как неисчерпаемо богата наша родина, как велик творческий энтузиазм масс, строящих бесклассовое общество под руководством партии Ленина — Сталина.

Люди, строящие социализм, требуют от искусства «новых фильмов, прославляющих, подобно «Чапаеву», величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки» (Сталин).

Мы, работники киностудии Ленфильм, обращаемся ко всем работникам советской кинематографии с призывом создать к великому празднику трудящихся всего мира — к двадцатилетию великой социалистической революции — произведения киноискусства, достойные великой сталинской эпохи.

Высокая честь выпала на нашу долю, величайшая ответственность перед миллионными массами советских зрителей легла на нас. За прошедшие два года мы, ленфильмовцы, несмотря на отдельные удачи, в целом работали ниже тех огромных задач, которые поставили перед нами партия и правительство. Но звание кинематографистов Советской страны не позволяет нам примириться с неудачами минувших двух лет. Указания партийного руководства, суровая критика большевистской печати, требования замечательного нашего советского зрителя помогут нам с новой энергией бороться за передовое место для нашей киностудии, и перед лицом советской общественности мы смело заявляем, что 1937 год будет для нас годом резкого перелома.

Мы, работники киностудии Ленфильм, вызываем кинорабoтников Мосфильма на социалистическое соревнование в 1937 году и берем на себя обязательство создать фильмы, являющиеся образцами подлинно народного искусства, мобилизующие на выполнение задач, поставленных перед страной партией и правительством, воспитывающие массы в духе беззаветной преданности революции и вооружающие непримиримой большевистской ненавистью к врагу.

Мы обязуемся бороться за дальнейшее улучшение техники советской кинематографии, за экономию средств и пленки, за сокращение сроков производства фильмов. Советский режиссер, художник, оператор, творческий работник обязаны быть знатоками техники и инженерии своего дела и, подобно лучшим стахановцам страны, на своем фронте дать образцы высокой производительности труда.

Мы призываем работников всей советской кинематографии широко развернуть борьбу за социалистические методы труда, дать стране фильмы, являющиеся образцами подлинно народного искусства, соревнуясь, выполнить почетные задачи, поставленные перед советской кинематографией партией, правительством и великим вождем и учителем нашим Сталиным.

Каценельсон Л., Левит Б. — секретарь парткома, Гиндин И. — председатель фабкома, Козинцев Г., Трауберг Л., Пиотровский А., Эрмлер Ф., Завьялов А., Сташшина Ф., Горский А., Герасимов С., Хейфец И., Зархи А., Трауберг И., Дубсон М., Шаргородский А., Каплан М., Горданов В., Арнштам Л., Смирнов Я. — директор студии, Сысоев В., Петров В., Михайлов В., Дьяков, Махлис.

*

Обращение ЦК союза кинофоторaботников подхвачено многими коллективами разных студий. Ширится новая волна социалистического соревнования.

В редакцию поступили обязательства, вызовы и соцдоговоры следующих коллективов: киностудии Союздетфильм и Одесской комсомольской студии, электроцеха Ленфильма, коллектива картины «Комсомольск» (Ленфильм), Мостехфильм, группы сельских киномехаников-отличников и коллектива кинотеатра «Орион».

На пороге 1937 года

1936 «кинематографический» год на Украине отличался рядом своеобразных черт. Это был год борьбы за ликвидацию длительного отставания украинских киностудий.

Причины и характер нашего отставания уже подвергались достаточному анализу на страницах газеты «Кино». Работать по-новому, укрепить производственную и творческую дисциплину, поднять украинскую кинодраматургию, овладеть большой тематикой, которую ставят перед советским искусством наша великая партия и победоносное социалистическое строительство, добиться высокого мастерства, подлинной идейной глубины и народности киноискусства — под знаком этих задач проводили мы в истекшем году напряженную перестройку всей работы украинских киностудий.

Первое, что мы должны были сделать, заключалось в том, чтобы ликвидировать последствия притупления политической бдительности и низкого идейно-художественного уровня руководства, «освободить» студии от чуждых, безыдейных и случайных элементов и положить конец расхлябанности, своевольничанью и мелкобуржуазной распущенности.

Нам пришлось начать с того, чтобы расчистить сценарный портфель студий от непригодных, мелких или сырых вещей, которые были запущены или подготовлены к производству, но на деле привели бы студии к новым, позорным провалам.

В распоряжении наших студий оказались только пять пригодных сценариев художественных фильмов: «Наталка-Полтавка» — автор и постановщик И. Кавалеридзе, «Настоящий товарищ» — автор А. Барто, режиссеры П. Bолик и А. Окунчиков, «Богатая невеста» — автор Е. Помещиков, режиссер И. Пырьев, «Том Сойер» — автор В. Шестаков, режиссер Л. Френкель и «Назар Стодоля» — автор сценария И. Кулик, режиссер Г. Тасин.

Постановка всех этих фильмов (кроме «Богатой невесты», переходящей по плану на 1937 г.) благодаря усилению помощи и контроля над работой с'емочных групп, укреплению производственной и творческой дисциплины закончена в срок, и выпущенные фильмы, бесспорно, находятся на уровне значительно более высоком, чем предыдущие работы режиссеров этих картин. В работе ряда с'емочных групп мы уже имели хорошие образцы творчески слаженной и производственно-организованной работы, соблюдения лимитов, экономия денег и пленки («Том Сойер», «Наталка-Полтавка»). В частности, фильм «Назар Стодоля» наряду с другим фильмом, выпущенным на экран в первой половине 1936 года — «Я люблю» Л. Лукова, является, безусловно, самым значительным произведением украинской кинематографии за последние два-три года.

Мы весьма далеки от того, чтобы впадать в безудержный восторг, но мы можем признать, что картина «Назар Стодоля», являющаяся экранизацией одноименной пьесы Т. Г. Шевченко, правдиво и художественно воплощает в себе образы и думы великого украинского поэта-демократа и в реалистических, исторически верных чертах воспроизводит прошлое украинского народа, его освободительные движения и мечты о справедливой и свободной жизни «без холопа и без пана», его восстания против украинского и польского панства во имя этой мечты. Большим достоинством фильма является его насыщенность украинским фольклором, народная образность диалогов, удачное использование поэтических текстов Шевченко, при чем эти элементы фильма органически срастаются с действием, характеризуют основные персонажи, воссоздают колорит эпохи, творчество и быт народа. Вместе с тем мы ясно видим все недочеты этого фильма, в частности, замедленность внутрикадрового действия, снижающую напряженность и динамичность произведения в целом, — этот «традиционный» порок многих фильмов украинских режиссеров.

Сказавшееся в работе над указанными фильмами некоторое улучшение работы студий, улучшение, конечно, далеко еще недостаточное, обязывает нас только к одному: еще более сплоченно, организованно и напряженно бороться за разрешение больших, еще не решенных задач. К числу таких задач принадлежит ликвидация сценарного кризиса. Очищая студии от халтурщиков, рвачей и бездарностей, которые вносили разложение в творческую среду и заглушали рост молодых талантливых сил, мы уделяли особое внимание делу привлечения к работе в кинематографии украинских советских писателей. Ничуть не переоценивая того, что уже достигнуто, мы с удовлетворением констатируем тот факт, что над созданием сценариев для наших студий работает уже ряд украинских писателей, — Л. Первомайский, И. Кулик, А. Головко, Суходольский, Ив. Сенченко и другие. Нельзя считать, что сценарный голод, бывший одной из причин упадка украинской кинематографии, ликвидирован. Время, которое мы имели в своем распоряжении, еще слишком недостаточно для этого. Однако производство 1937 года по важнейшим разделам нашего тематического плана сценариями будет обеспечено.

Ведущий фильм всей украинской кинематографии в 1937 году — «Щорс». Написанный А. П. Довженко сценарий дает захватывающий, художественно-правдивый показ борьбы украинского народа за советскую власть, огромного пафоса и страсти этой борьбы, братского революционного единства украинского и русского народов, воспроизводит могучие образы героев гражданской войны на Украине. Закончив доработку образа главного персонажа фильма — Щорса и углубление важнейших линий и эпизодов сценария, А. П. Довженко в ближайшее время приступает к постановке этого крупнейшего и ответственнейшего юбилейного фильма.

Учитывая исключительно актуальное значение темы, мы уделяем много внимания постановке фильмов о борьбе трудящихся масс Украины при помощи всех народов советских республик против немецких оккупантов и украинской националистической контрреволюции в 1918 году. В нашем тематическом плане—два сценария на эту тему: «Народ в бою» (название условное), написанный украинским писателем Л. Первомайским, и сценарий «Всадники» тов. В. Павловского по материалам известного романа Ю. Яновского, который подвергнут переработке при участии автора.

Теме гражданской войны — в другом аспекте — посвящен также такой важный сценарий, как сценарий «Как закалялась сталь». В прошлом году нам не удалось осуществить эту постановку, к которой с таким вниманием и интересом относится вся советская общественность. Мы полностью сознаем нашу ответственность за эту большую неудачу. Однако это не лишает нас права и обязанности отметить безответственность и недопустимое поведение писателя И. Бабеля, который взял на себя составление сценария и после долгой и ничем не оправданной волокиты сорвал работу студии. Сейчас над сценарием «Как закалялась сталь» работают Е. Габрилович и Штейнберг, и мы надеемся, что получим от них кинодраматургическое произведение, достойное этого замечательного и популярнейшего романа и героического образа Павла Корчагина — Николая Островского.

Раздел гражданской войны и обороны СССР в нашем тематическом плане включает в себя еще один фильм, сценарий для которого заканчивают Ю. Солнцева и М. Вилярский — «Висунская республика», посвященный одному из чрезвычайно ярких и героических эпизодов борьбы украинского трудового крестьянства против деникинщины за советскую власть.

Современная советская тематика представлена в нашем плане пятью сценариями, находящимися на разных стадиях готовности. Это, во-первых, сценарий «Директор», в основном законченный, посвященный борьбе партии с троцкистским контрреволюционным вредительством (автор сценария В. Розенштейн, режиссер Л. Луков). Действие разворачивается на большом металлургическом заводе вокруг выполнения важнейшего технического задания, успеху которого троцкистские убийцы и диверсанты пытаются помешать, чтобы внести разложение в ряды стахановцев и сорвать дело большой важности для хозяйства и обороны СССР. «Директор» — это сценарий о выдающихся советских хозяйственниках, о смелых новаторах техники, о стахановцах, большевиках партийных и беспартийных, воодушевленных пафосом освоения нашей новой социалистической техники.

Далее в распоряжении киевской студии есть сценарий «Магистраль» Т Петуховой, воссоздающий образы стахановцев железнодорожного транспорта, их борьбу с авариями и «предельщиной».

Тема колхозного строительства представлена в нашем плане двумя вещами. В с'емочном периоде находится комедия «Богатая невеста», рисующая новые производственные и бытовые отношения в современном колхозном селе Украины на фоне борьбы за высокий большевистский урожай. Другой сценарий посвящен показу зарождения и расцвета еврейских колхозов на Украине (автор сценария В. Рыскинд, режиссер Г. Гричер).

К этому же разделу следует отнести большой художественно-документальный фильм «Цветущая Украина», находящийся в процессе с'емки (постановщик М. Кауфман). Фильм должен отобразить огромные достижения промышленного, колхозного и национально-культурного строительства Советской Украины к двадцатилетию Октябрьской революции.

Три фильма строятся нами на материалах истории украинского народа. Это — «Гнат Голый» (авторы сценария Ф. Лопатинский и И. Мокреев, режиссер Б. Тягно) и «Кармелюк» (автор сценария т. Суходольский), которые мы мыслим себе, как большие исторические полотна, рисующие героическое прошлое украинского народа, грозное движение мятежной украинской бедноты против помещиков и предательских казачьих старшин, освободительные стремления, надежды и колебания украинского трудового крестьянства. Третий фильм — «Сорочинская ярмарка» — по Н. Гоголю, задуман, как жизнерадостная и красочная народная комедия — «бувальщина». Это будет наш первый цветной фильм (автор сценария и постановщик — режиссер Н. Экк).

Далее в нашем тематическом плане фильм «Запорожец за Дунаем» (постановка И. Кавалеридзе), являющийся продолжением начатой Украинфильмом работы по экранизации оперы и обогащению искусства кино лучшими произведениями украинского музыкального и песенного фольклора. В этой постановке нами будут учтены ошибки и недочеты первой советской кинооперы «Наталка-Полтавка», отмеченные в статье тов. П. Керженцева, напечатанной в «Правде», а также в интересной дискуссии, развернувшейся на страницах газеты «Кино».

Перечисленными постановками не исчерпывается план работы украинской кинематографии в 1937 году, включающий в себя еще ряд значительных произведений, в том числе ряд фильмов для детей и юношества.

Отметим вкратце, что мы будем работать над дальнейшим развитием детской кинематографии на Украине и подводим под это дело солидную техническую базу, превращая одесскую киностудию в студию детских и юношеских фильмов. Это даст нам возможность сосредоточить все силы и ресурсы киевской студии на производстве важнейших юбилейных фильмов. Мы уверены, что намеченная реорганизация вызовет дальнейший под'ем среди украинских режиссеров, посвятивших свое творчество важнейшему и почетному делу созидания детской кинематографии (А. Маслюков, Л. Френкель, П. Водик, А. Окунчиков, Шеленцев и другие).

Что необходимо нам на Украине для того, чтобы с честью справиться с большими творческими и производственными заданиями 1937 года?

Нам необходим дальнейший большой творческий под'ем режиссерских кадров, рост их мастерства, их художественной и общей культуры, воспитания вкуса. Нам необходимо перестроить и улучшить всю производственную организацию в студиях, сократить сроки с'емочного периода, наладить дружную, согласованную работу всех цехов, решительно поднять стахановское движение. Нам необходимо лучше использовать имеющуюся технику, выжать из нее все, что она может дать. Но также необходимо нам немедленное укрепление технической базы студии — и этого мы ждем от ГУК в 1937 году в несравненно большей мере, чем в прошлом году.

Техническое отставание украинской кинопромышленности ни в коем случае не должно «стабилизироваться». При теперешней нехватке самого необходимого оборудования для высококачественной с'емки и звукозаписи, проявки и монтажа, при отсутствии оборудования для работы в экспедициях (лихтвагены, тонвагены, автотранспорт) работа над юбилейными фильмами в украинских киностудиях будет происходить в нестерпимых технических условиях.

Мы собираемся на всесоюзное производственно-тематическое совещание кинематографии на пороге великого юбилейного года. Мы ждем от этого совещания большой творческой зарядки, разработки важнейших и назревших мероприятий по улучшению всей советской кинематографии, ее руководящих органов и всех ее творческих и производственных работников, от которых в ближайшие месяцы потребуются огромные организационные и творческие усилия, идейная глубина и высокое художественное мастерство. Мы уверены, что наше совещание поможет украинской кинематографии в 1937 году полностью преодолеть свое отставание и подняться на общий уровень бурно растущей украинской социалистической культуры и лучших произведений советской кинематографии.

М. ТКАЧ.

СЦЕНАРИИ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА

«Комсомольск»

Советский зритель давно уже ждет от нашей кинематографии художественно-полноценного произведения о гигантской созидательной работе, которая кипит у дальневосточных рубежей нашей великой родины.

Нельзя сказать, чтобы эта тема не волновала советских художников. Замечательный фильм А. Довженко «Аэроград» в своеобразном стилевом плане показал начало постройки советского форпоста на Дальнем Востоке. История выдуманного автором условного Аэрограда прямо перекликается с нашей живой действительностью, с реальной историей Комсомольска и других центров, вырастающих в необ'ятных просторах тайги, на берегах Амура и Тихого океана.

Картина Довженко кончается, как известно, тем, что парашютный отряд опускается в лесах, чтобы там заложить новый город. Но как дальше протекала эта работа? Как небольшой отряд героических комсомольцев в дикой глуши, в неслыханно трудной обстановке, буквально своими руками создавал город, которому присвоено по праву имя Ленинского комсомола?

Перед советской кинодраматургией стояла трудная и вместе с тем почетная задача — показать трудовые будни строителей Комсомольска.

Несколько попыток создать сценарий о Комсомольске окончились неудачей. Сейчас можно сказать, что эта творческая задача близка к своему разрешению. Сценарий «Комсомольск» С. Герасимова, М. Витухновского и З. Маркиной, бесспорно, займет значительное место в ряду произведений советской кинодраматургии, которые будут обсуждены на тематическом совещании этого года.

Это большое, подлинно реалистическое полотно, которое правдиво и убедительно показывает, как несколько тысяч лучших молодых людей нашей страны выполняли в дальневосточной тайге порученное им дело.

Образы этих людей сделаны с большой теплотой и убедительностью. Комсомолка Наташа, героиня будущего фильма, — обаятельный и, что самое главное, живой образ, редкое еще, к сожалению, явление в нашей кинематографии.

Авторам удалось преодолеть самую большую опасность на их творческом пути: они избежали лакировки действительности. Трудности строительства не затушеваны, а, наоборот, показаны во всей их остроте. Тем сильнее выявляются волевые качества комсомольцев-строителей, которые эти трудности преодолевают.

Нам кажется, что этот успех достигнут в значительной степени благодаря глубокому и добросовестному изучению материала. Авторы сценария совершили поездку по Дальнему Востоку. Они советовались о драматургии будущего фильма с действительными строителями Комсомольска.

В сценарии чувствуется дыхание подлинной жизни.

Раньше, в первых вариантах, в центре сценария стоял личный конфликт между мужем — отсталым комсомольцем, отступающим перед трудностями строительства, и женой — комсомолкой-энтузиасткой.

При столкновении с реальной действительностью выяснилось, что не это главное. Иные, гораздо более сложные конфликты характеризуют жизнь славного отряда строителей Комсомольска.

И сценарий пришлось основательно переделать.

Личная история комсомольца Владимира Соловьева в новом варианте сценария развертывается на фоне других, более крупных, захватывающих событий — различных перипетий величественной борьбы за создание города.

Диверсант, завладевший комсомольским билетом Сергея Чеканова, пытается сорвать строительство. Он провоцирует побег двух парней из среды «шатающихся» и поджигает склады горючего. Но комсомольский коллектив ликвидирует нависшую над строительством угрозу, устроив в труднейших природных условиях зимний лесосплав по Амуру.

Наташа с помощью молодого наназйца, местного жителя, разоблачает мнимого Чеканова.

Ее отвага и мужество особенно проявляются в вынужденной физической схватке с диверсантом, который пытается скрыться от преследующих его чекистов...

Авторам удалось создать живой и убедительный рисунок отношений между юношами и девушками Комсомольска, правдиво показать их радости и горести. С подкупающей теплотой показано в сценарии появление нового поколения на строительстве.

Помимо Наташи, в сценарии удались и второстепенные женские образы (Мотя и Клава). Запоминается также тепло нарисованный образ комсомольца Петра Олейникова, для которого авторы, однако, не нашли достаточного места в сюжете. Более схематичен Соловьев. Что касается диверсанта, эта фигура менее ярко очерчена и в достаточной степени тривиальна.

Было бы ошибочно полагать, что в драматургии сценария все обстоит благополучно. Мы даем ему столь категорическую положительную оценку, чтобы в конечном счете второстепенные критические замечания не затемняли основного — большого творческого успеха авторов сценария.

Перейдем к недостаткам.

Трудно сказать, кого следует больше упрекать — авторов или систему, при которой сценарий, в основе своей непроверенный, поступает в производственную разработку. В процессе дальнейших переделок постепенно меняется центральный замысел, теряется композиционная стройность вещи, рушатся прежние взаимоотношения частей. Это также бессмысленно, как подводить фундамент под уже построенный дом.

Сценарий «Комсомольск» постигла обычная участь: он создавался по принципу снежного кома... Новые положения и персонажи добавлялись на ходу.

Авторы и режиссер выехали в Комсомольск для ознакомления с материалом, имея готовый сценарий; то, что они увидели на месте, опрокинуло придуманную заранее довольно наивную сюжетную схему. Жизнь ворвалась в сценарий, заставила изменить сюжет, пересмотреть образы, включить новые персонажи.

Но остались какие-то хвосты от прежних вариантов. Сценарий дописывался в поезде, на пароходе, в бараках Комсомольска; у авторов не было достаточного времени для творческого переосмысливания материала (набегали жесткие, производственные сроки). В результате сценарий сейчас оставляет ощущение композиционной рыхлости.

Многие важные драматургические узлы возникают без необходимой подготовки. Это относится прежде всего к эпизоду с поджогом горючего. О факте существования баков с горючим, об их значении для строительства зритель узнает слишком поздно — перед самым моментом диверсии.

Между тем, в хорошей пьесе, если герой в финале спотыкается на пороге и ломает себе ногу, зритель узнает о существовании порога по крайней мере во втором акте. Иначе сюжетный ход выглядит нарочитым. Этого азбучного правила не учли авторы «Комсомольска».

В первой части сценария большое место занимает сцена проводов. Этот сам по себе удачный эпизод дает, однако, неправильную установку для дальнейшего восприятия вещи. Провожают Петра Олейникова. Дядя его — старый партизан — произносит речь, тетя бежит за поездом... Зритель узнает о Петре много подробностей: и откуда он родом, и где работал... Известно даже, что он разводил голубей. Создается впечатление, что это и есть центральная фигура фильма. А на поверку оказывается, что Петр — второстепенный персонаж, который лишь время от времени мелькает среди множества других. В то же время экспозиция других действующих лиц скомкана. Кстати, так подробно обрисованный дядя-партизан в дальнейшем исчезает бесследно. Авторы не используют очевидных возможностей «доиграть» эту колоритную фигуру.

Другое важное обстоятельство. Сценарий перегружен материалом. В нем десять частей и огромное количество событий. Положение это можно бы исправить за счет большей экономии выразительных средств и сокращения некоторых второстепенных эпизодов. Иначе фильм будет рассказан зрителю скороговоркой (эпизоду тушения пожара отведено всего 20 метров, остальное доказано надписью).

Когда мы говорим об экономии выразительных средств, прежде всего следует подумать о речи в сценарии. В противовес наивным теориям первых дней звукового кино о том, что речь в звуковом фильме должна быть сведена к крайнему минимуму, теперь можно отметить в творческой практике загромождение сценариев огромным количеством словесного материала, часто идущего в разрез с художественной необходимостью.

Вот на выборку кусок диалога из «Комсомольска»:

— Да, пока не смонтирую, из станции не выйду.

— Это лишний загиб, развлекаться тоже необходимо, в особенности холостяку.

— Брось Андрей, опять начинаешь, что вы на самом деле, сговорились что ли?

— Сговорились, а ты как думал... Ты гадить, а мы тебя гладить? Нет, друг. В Комсомольске, как в Комсомольске. Это помни... и т. д.

В сценарии немало таких громоздких кусков. И вряд ли нужно доказывать, что кинематографическая реплика должна быть отточена, что она должна являться дополнением актерского мимического ряда и что только единство словесного и мимического ряда, где каждое слово дополняет и завершает движение, создает подлинно кинематографический диалог. Излишне также говорить о том, какое огромное влияние оказывает экранная речь на народный разговорный язык.

Это вынуждает к особенно тщательной литературной обработке словесного материала фильмов. И с этой точки зрения отдельные куски диалога «Комсомольска» требуют еще дополнительного редактирования.

«Выше грудь!» — это навязчиво повторяющаяся реплика одного из героев фильма, как и многие другие, вызывает сомнение в ее литературной правильности.

Глубокое знакомство авторов «Комсомольска» с материалом, как мы уже говорили, не подлежит сомнению. Тем более досадны отдельные, допущенные в сценарии неточности.

Одна из первых титров сценария гласит: «Этот поезд... идет в Комсомольск-на-Амуре», хотя действие происходит в марте 1932 года. Всему миру известно, однако, что первый поезд в Комсомольск-на-Амуре прошел в ноябре 1936 года. Об этом сообщил представитель Дальневосточного края с трибуны Всесоюзного С'езда Советов.

Все отмеченные нами недостатки, если над сценарием поработать, могут быть устранены. Они не меняют сути дела: советский зритель должен получить в юбилейном году художественно полноценный фильм о Комсомольске. Пожелаем режиссеру Герасимову удачи в создании этого большого и нужного фильма.

А. НОВОГРУДСКИЙ.

«ДИРЕКТОР»

«Встречный» в советской кинематографии является не только этапным, поворотным фильмом, вновь поставившим вопрос об актерской кинематографии, он вновь направил внимание нашей кинематографии к человеку, его переживаниям, мыслям и чувствам, к переплетению в человеке общественных и личных интересов. «Встречный» во многом определил пути советской кинематографии и оказывает влияние на наших режиссеров и сценаристов до сего времени. Это влияние «Встречного» — его образной структуры отчетливо ощущается в сценарии В. А. Розенштейна «Директор».

«Директор» — это произведение о современном советском заводе, его будничной повседневной работе, его людях, их радостях и огорчениях. Тема сценария исключительно остра и политически значима.

Розенштейн рассказывает о событиях, в которых раскрывается пафос второй пятилетки. Но пафос этот выражается не в авторских интонациях, сдержанных и скромных, не в отношении автора к героям и сюжету сценария, а в самом материале вещи, в образах произведения, в той действительности, которая отражена в фильме. Он говорит о делах простых, в сценарии показаны люди без позы: директор Журба,— его большевистское упорство не сломила смерть сына, секретарь парткома Голованов, который не отступает от поставленной перед собой цели даже в обстановке жестокой травли, мастера Михеич и Любань.

Тема сценария — борьба металлургов-стахановцев за овладение высотами мировой техники, борьба суровая, упорная и настойчивая. Молодой инженер предлагает изменить режим доменных печей и, таким образом, добиться получения качественного чугуна (в сценарии его неверно и неуклюже называют «сверхспециальной сталью»). Директор подхватывает эту идею. Троцкисты — начальник доменного цеха Верстов и редактор заводской многотиражки Прядов организуют вредительский акт во время экспериментальной плавки. В результате их подрывной работы происходит авария, во время которой гибнут трое рабочих. Один из погибших — сын директора. Но директор, поддерживаемый секретарем заводского парткома, решается повторить эксперимент на второй домне. Прядов и Верстов продолжают свою диверсионную работу. Они пытаются оклеветать директора и секретаря партийного комитета перед партийной организацией и рабочими, используя для этого все средства. Мастера провокации терпят крушение. Второй вредительский акт не удается. Не удается и попытка свалить свою вину на главного инженера — бывшего вредителя. Логика событий приводит к разоблачению троцкистских диверсантов и победе заводского коллектива.

Такова схематически изложенная главная сюжетная линия сценария. Но действие развивается не только по этой главной линии. Образы раскрываются не только в основном конфликте фильма, но и во второстепенных коллизиях, в эпизодах семейной жизни директора Журбы, в отношениях Михеича и его сына инженера Мити, в истории взаимоотношений Мити и Вари.

Директор Журба, секретарь Голованов, Митя, Михеич, Любань (эпизодический образ — родной брат Бабченко из «Встречного») — это не воплощения добродетели. Это и не раздвоенные герои, которых иногда создают писатели для того, чтобы спасти образы своих произведений от схематизма. Это обыкновенные хорошие люди, рядовые большевики и беспартийные стахановцы, решительные и волевые. Они живут тем делом, которое поручила им партия, но работа не мешает их личной жизни не находится с ней в противоречии.

Удались автору и образы классовых врагов — троцкистов Верстова и Прядова. Перед автором была большая опасность создать кинематографических злодеев, подпасть под влияние плохих традиций детективного романа. Но Розенштейн сумел реалистически показать психологию врага. Верстов и Прядов оказались реальными людьми, врагами, вызывающими ненависть и отвращение.

Удачи Розенштейна в сценарии «Директор» закономерны и принципиальны. Они идут от любви к большевикам, героям произведения, об'ясняются правильным подходом к теме, настоящим серьезным изучением и осмыслением действительности.

Неудачи, — а их много в сценарии,— являются результатом спешки, неумения реализовать свои замыслы, свои творческие установки до конца.

Поэтому в сценарии много лишнего, уводящего читателя от темы произведения. Поэтому не все ударения расставлены достаточно правильно. Поэтому язык диалогов (а их много в сценарии) тускл и невыразителен и речь героев имеет скорее иллюстративную, а не драматургическую функцию.

Ложен, надуман эпизод, мотивирующий поступление сына директора Бориса в доменный цех. У нас дети крупных хозяйственников не растут барчуками, как это доказывает Борис в разговоре с отцом. Если отцы поневоле начинали свой жизненный путь с тяжелой трудной работы, то из этого не следует, что дети должны его начинать так же. Революция обеспечила всей советской молодежи, а не только детям крупных специалистов и хозяйственников, радостное и легкое вступление в трудовую жизнь. И позиция Бориса, который хочет уйти из семьи и самостоятельно вступить в жизнь,— ложная, ошибочная позиция.

Излишне подчеркивает автор положительную трактовку образа главного инженера, бывшего вредителя Евгения Петровича. Известно много случаев, когда бывшие вредители не только начинали честно работать, но и становились преданными своей родине людьми. Но нет оснований создавать такой положительный образ бывшего вредителя, который в сценарии можно поставить по силе изображения наряду с образами подлинных большевиков Журбы и Голованова.

Не доработан и образ Голованова. В значительной части сценария Голованов показан только в митинговых выступлениях и при том таких выступлениях, в которых он больше делится лирическими воспоминаниями о гражданской войне, нежели говорит о судьбах завода.

И, наконец, последнее из того, что должно быть отмечено, как недостаток сценария, вызывается стремлением автора к созданию самодовлеющих «красивых» кадров. В погоне за такими кадрами автор перенес сцену разговора Верстова и Евгения Петровича в баркас на море. Вообще море автор постоянно пытается вводить в сценарий, хотя материал произведения этого вовсе не требует.

Сценарий Розенштейна при всех его несомненно художественных достоинствах — произведение сырое, незаконченное. Он нуждается в доработке отдельных образов, сокращении, решительной переделке всех диалогов. Только после серьезных доделок он может быть запущен в производство.

С. ГИНЗБУРГ.

«КОНЦЕРТ БЕТХОВЕНА»

Студия Белгоскино выпустила на экран новый детский фильм «Концерт Бетховена» (режиссеры М. Гавронский и В. Шмитгоф). Юный зритель ничего не потеряет, не увидев этой картины, равно как и ничем не обогатится, просмотрев ее. Дети будут смотреть картину, но по выходе из театра ребенок забудет ее, как забывает всякий поверхностный фильм, не взволновавший и не заставивший его радоваться и печалиться вместе с героями.

В. Г. Белинский в своей статье «Две детские книжки», обращаясь к писателям, говорил: «Пишите, пишите для детей, но только так, чтобы вашу книгу с удовольствием прочел и взрослый». В этом требовании великого русского критика выражены его взгляды на искусство для детей; он требует для них глубоких произведений, которые могли бы увлечь и взрослых. Слова В. Г. Белинского о литературе целиком применимы и к кино. Мы убедились в этом на примере «Чапаева», который, хотя и не предназначался для детей, но оказал на них самое глубокое влияние, вызвав горячие мечты, страстные желания, порождая игры и множество подражаний.

Главный порок «Концерта Бетховена» в его малосодержательности. Эпизод из жизни музыкально одаренного мальчика Владика (с мальчиком накануне смотра юных дарований отказался заниматься профессор), положенный в основу сценария, не давал драматургу Б. Р. Птхор материалов для глубокого, драматургического конфликта. Слишком скудными оказались для этого материалы, имевшиеся в распоряжении сценариста. Но и то, что было в распоряжении драматурга, не додумано им до конца, не разработано ни сюжетно, ни драматургически, и поэтому в фильме нет нарастания событий, нет занимательной интриги, он весь построен как бы на одной гамме, без повышений и понижений.

Дети не волнуются за судьбу героя картины Владика (как не волнуется и сам герой). Из фильма можно убедиться, что Владик играет совершеннее, он более одаренный мальчик, нежели Янка, сын профессора, который одновременно с Владиком должен выступать на смотре.

Художественно не доказаны, не убедительны и многие дальнейшие события фильма. В частности, это относится ко всем приключенческим моментам, видимо, для занимательности искусственно вкрапленным в фильм. Так, Янка соглашается учить своего друга всему, что он узнает от отца, но зрителю непонятно, ибо это никак не мотивировано, почему для занятий избирается пещера и занятия идут у костра в таинственной обстановке. Дети любят романтику, приключения, но нельзя таинственную обстановку и другие аксессуары привносить в фильм, навязывая их зрителю вне связи с содержанием, ибо в этом случае они не обогащают содержания, а только разбавляют, разжижают его.

Не обыграна и драматургически не использована и проводка телефона на квартиру профессора. Здесь как бы намечена интересная сюжетная линия, которая, однако, сразу обрывается и в дальнейшем не играет никакой роли. То же относится и к сцене с паровозом, увезшим ноты. Эту сцену можно с легкостью опустить, и фильм от этого никак не изменится, не пострадает. Эти и подобные им недостатки сценария не могли не повлиять на фильм: они сделали его неубедительным, лишив многие сцены художественной правдоподобности.

Плохой сценарий связывает актеров. Даже народный артист республики В. Гардин (роль профессора Малевича) и заслуженный артист республики А. Ларцов (машинист Корсак) бездействуют в картине. Как и дети-актеры, они стеснены в игре, им нечего делать, они не совершают никаких значительных поступков.

Но и в отведенных сценарием пределах роли сыграны бесцветно. В актерской игре не чувствуется направляющей руки режиссеров. Дети в фильме однообразны, говорят и действуют точно по указке, не запоминаются — их невозможно отличить друг от друга. Особенно неудачно сыграна роль пионервожатой: это — схема, лишенная всякой индивидуальности. По ходу действия ей даны только стандартные поступки и избитые фразы, вроде: «Вы забываете, что Янка не только ваш сын, он представитель нашей республики» и т. п.

Из детей-актеров выделяется только Янка (М. Тайманов). Непринужденность в движениях и поступках и детская непосредственность выгодно отличают его от другого героя — Владика (Б. Васильев).

Картина в целом не может быть отнесена к достижениям студии Белгоскино. В этом больше других повинен сценарист, который не дал режиссерам достаточного материала для создания большого увлекательного произведения.

Вл. ДАЛИН

Первые впечатления

(На обсуждении фильма «Последняя ночь» в Доме кино)

Обсуждение нового фильма Ю. Райзмана «Последняя ночь» (Мосфильм) в Доме кино, продлившееся два вечера, не носило характера углубленной дискуссии с серьезным искусствоведческим анализом нового произведения. Это был товарищеский обмен первыми впечатлениями.

По определению тов. Г. Рошаля, фильм приближается по своему жанру к новелле, в которой на переплетении судеб обыкновенных, рядовых людей авторы сумели дать огромный разворот исторических событий. В этом фильме, при его интимности, авторы сумели показать движущие силы Октябрьской революции (Б. Вакс).

Качественный рост наших фильмов — это в большой мере заслуга тех писателей, которые пришли работать в кино серьезно, без дилетантизма. Образцовый пример такой работы показал Вс. Вишневский. В «Последней ночи» серьезно работал Евг. Габрилович. Отмечаемые всеми композиционная стройность и драматургическая насыщенность — это прежде всего драматургия сценария, образы которого, взятые в их конфликтной основе, питают фильмы. Ряд выступавших товарищей (Г. Рошаль, М. Ромм, Вс. Вишневский, А. Мачерет и др.) с удовлетворением отмечали, как быстро и экономно раскрыты в фильме характеристики героев, биографии которых кажутся продленными в прошлое и в будущее.

Режиссер Ю. Райзман показал в этой картине большое уменье работать с актером. Актеры разных театров и творческих направлений спаяны в фильме единством задачи, метода и стиля. Прекрасные образы, которым веришь, создали Дорохин, Грибков, Пельцер. Мать, в исполнении Яроцкой, заставляет вспомнить о классических образах пролетарской матери в книге Максима Горького и в фильме Пудовкина.

Особо отмечена операторская работа Д. Фельдмана. Фильм снят динамично, в движении, изобилует сложными панорамами. Снимая почти все время на ночном фоне, Д. Фельдман сумел дать кадры четкие, выразительные и реалистически правдивые.

Говорили и об отдельных недостатках фильма. У некоторых вызывают сомнение правильность и нужность линии Кузьмы и Лены. Е. Дзиган считает, что эта линия не несет большой смысловой нагрузки, повисает в воздухе. В. Пудовкин отмечает, что эпические элементы фильма меньше удались Райзману, чем интимные и лирические. Вс. Вишневский указывает на сравнительно слабый разворот армейских сцен, считает, что образы Леонтьевых бледнее, чем образы Захаркиных. Но эти недостатки, о которых говорилось с товарищеской теплотой, не снижают и не обесценивают значения фильма.

Е. КУЗНЕЦОВА.

„БЕСПРИДАННИЦА"

Русская классическая литература, в частности, драматическая, насчитывает большое количество произведений, которые должны быть экранизированы. Уже не раз на экране перед советским зрителем воскресали знакомые герои наших классиков. Но далеко не всегда картины передавали на экране все богатство мыслей и чувств, изложенных в поэме или романе.

«Капитанская дочка», серия фильмов из повестей Лермонтова, в том числе «Герой нашего времени», «Казаки» Толстого, «Ася» по Тургеневу, не говоря уже о бесконечной веренице дореволюционных картин, показали, что на экране в лучшем случае удавалось передать только часть сюжета или же одну выхолощенную фабулу.

Немногие удачные образцы экранизации романа, как, например, «Мать» Горького, потребовали от сценариста кардинальной перестройки сюжета и такого сосредоточения материалов, из которого родилось новое художественное произведение, кинодрама, выражающая идею романа, но передающая в иной форме его содержание.

Врял ли каждая пьеса дореволюционной литературы может быть экранизирована без переосмысления ее содержания под новым углом зрения, близким нашему времени и свойственным природе кино. Глубоко реалистические драмы Островского — благодарнейший материал для экранизации.

Сценарист Швейцер и режиссер Я. Протазанов правильно поступили, выбрав для художественной экранизации «Бесприданницу» — одно из лучших произведений Островского. В «Бесприданнице» Островский со свойственной ему глубиной и правдивостью показал беспросветную тупость русской провинции, где власть денег доходила до того, что девушка без приданого превращалась в вещь, которую можно разыграть в орлянку.

Огромная жизненная правда этой пьесы, глубокий лиризм, поднимающийся в заключительных сценах до трагедии, дал возможность авторам сценария, не истолковывая по-новому Островского, создать на экране волнующее произведение.

Сценаристы стремились быть как можно ближе к содержанию Островского.

Сюжет «Бесприданница» на экране почти совпадает с пьесой.

В пьесе Островского действие начинается с возвращения Паратова.

Лишь из разговора действующих лиц зритель узнает о предыдущих событиях и отношении Ларисы к Паратову. Первое действие пьесы сплошь экспозиционно. В фильме представлялась полная возможность не рассказывать, как в театре, а показать всю экспозицию, и, таким образом, познакомить зрителя со всеми предыдущими событиями.

Эта экспозиция вполне удалась сценаристам. Она показывает в действии те события, которые у Островского даны только через рассказ, выдержана в стиле всего произведения, не нарушает органического развития характеров, подготовляет основной конфликт. Здесь намечается основная расстановка сил, рисуется семейная обстановка Огудаловых, дается характеристика действующих лиц — Ларисы, Паратова, Вожеватова и отчасти Карандышева.

Действие начинает нарастать в фильме с первых же сцен. Еще до возвращения Паратова мертвая петля вокруг Ларисы начинает затягиваться.

Ясно, что авторы сценария ни в экспозиционной части, ни в других частях работы не могли буквально следовать за текстом пьесы. В выборе эпизодов, в замене одного эпизода другим они должны были учитывать различие принципов воздействия в кино и в театре. Так, в пьесе Лариса рассказывает, что Паратов увлек ее своею мужественностью и широтой натуры — у него не дрогнула рука выстрелить в яблоко на ее голове. Показ такого эпизода, правдоподобного в рассказе, показался бы на экране фальшивым, трюковым, выпал бы из стиля всей постановки. Авторы заменили его более убедительным, хотя и не совсем простым эпизодом с шубой, брошенной Паратовым на лужу, через которую должна перейти Лариса.

В пьесах Островского, как и в жизни современного ему общества, власти денег уделено громадное место. Нет почти ни одной пьесы, где борьба вокруг денег не была бы решающим фактором, двигающим действие. Деньги играют решающую роль и в отношении Паратова к Ларисе. Авторы фильма правильно дополнили Островского в экспозиции, мотивируя первый разрыв Паратова с Ларисой телеграфным сообщением об отказе в выдаче банковой ссуды. Эта сцена перекликается с развязкой пьесы, когда Паратов бросает Ларису, чтобы дорого продать «свою волюшку».

В центре произведения бесспорно— образ Ларисы. Русская сцена знает блестящих исполнительниц этой роли. Молодая киноактриса Алисова не везде могла состязаться с ними в глубине передачи образа. Ей было под силу лишь удачно передать рисунок роли, не раскрывая в целом ряде мест существа образа. Правда, задача, стоящая перед киноактрисой в этой постановке, была намного сложней, чем в театральном спектакле.



«Бесприданница». Производство киностудии «Рот-Фронт». Режиссер Я. Протазанов. Артистка Нина Алисова в роли Ларисы.

В фильме две Ларисы — вначале подросток, с угловатыми движениями, наивный и доверчивый, и через год уже разочарованная, затравленная, брошенная девушка, принужденная искать спасения в замужестве с нелюбимым, мелким человеком. Развитие образа в картине значительно сложнее, чем в театре, ибо здесь актриса должна показать не только трагическую судьбу Ларисы, но и перелом в ее характере, предшествующий основному конфликту. Театральная же актриса дает на сцене лишь вторую Ларису, брошенную Паратовым, глубоко страдающую и вновь встречающуюся с ним.

Молодой киноактрисе, благодаря свойственной ей непосредственности вполне удалась Лариса-подросток. Это чувствуется в эпизодах с шубой, в первом об'яснении с Паратовым в саду. Для передачи же более сложного образа бесприданницы, надломленной, ищущей любви и понимания девушки, у нее не хватает актерского мастерства, хотя цельность образа бесприданницы в основном сохранена, благодаря сценарию, режиссерской работе и безусловной одаренности еще незрелой и неопытной актрисы.

В ряде сцен Протазанов режиссерскими приемами помогает Алисовой дорисовать в образе то, что не под силу молодой актрисе. Смятение чувств Ларисы при вторичном приезде Паратова режиссер передает через внешнее движение — через стремительный спиралеобразный пробег Ларисы по комнатам и лестнице. В финальной сцене для передачи трагической обреченности Ларисы режиссеру приходится прибегнуть к метафоре — цепям, на фоне которых умирает бесприданница.

Изобразительная трактовка образа Ларисы оператором наполняет содержание кадра лирической теплотой.

Но там, где сценаристы не передали богатства красок Островского, например, в обрисовке характера Кнурова, где драматургическое значение образа снижено по сравнению с пьесой, там даже квалифицированная игра актера Климова не помогла создать на экране яркую, своеобразную фигуру русского капиталиста-миллионщика. У Островского Кнуров, как социальная фигура, страшней, чем в фильме. В пьесе— это миллионер, знающий власть денег и ценящий каждое свое слово, это представительный богач-европеец, который считает вполне возможным купить девушку. В фильме же этот богач — провинциальный волжский купец, который не прочь истратить тысченку на подвенечный убор девушки, намеченной им в содержанки. Все поведение Кнурова сведено к желанию завладеть Ларисой, тогда как у Островского он это делает, как бы между прочим, оставаясь солидным, деловым человеком. В противоположность этому в трактовке образа Кнурова сценаристом, режиссером и потом актером Климовым, он превращен только в сластолюбца. Это особенно выпирает в сцене игры в орлянку.

Не в меньшей степени это относится и к Паратову. Идейный замысел Островского сохранен в сценарии. Но авторы фильма не передали на экране внешней обаятельности Паратова. Паратов Островского восходит к традициям Кречинского Сухово-Кобылина и Дон-Жуана Мольера. Это — мерзавец, но человек большой воли и обаяния. Иначе непонятна покорная любовь к нему Ларисы. Паратов в фильме измельчен. Из роли вытравлены черты, характеризующие Паратова, как человека большой воли и незаурядного ума.

В пьесе Паратов не случайно в ряде реплик и монологов говорит о своих взглядах и ищет повода к ссоре с Карандышевым, заступившись за бурлаков. Актер Кторов, исполняющий эту роль, будучи ограничен сценарием, не мог создать образ Паратова, равного по силе замыслу Островского.

Там, где сценарий передавал все богатство образов Островского, актеры создали убедительные и яркие фигуры старой России. Это еще раз подчеркивает решающее значение драматургии при создании фильма.

Талантливый актер Балихин показал на экране Карандышева, как человека тщеславного, жалкого, типичного мелкого чиновника, стремившегося только повеличаться, но неспособного понять и спасти Ларису. Однако и здесь замысел Островского несколько упрощен. Ни сценарист, ни актер не показывают противоречивости человека мелкого, но все же любящего.

Обедневшей, но ловкой дворянкой, умеющей использовать свое сословное положение, чтобы всеми доступными средствами, не считаясь с желаниями дочерей, выдать их замуж, выглядит в фильме, как и в театре, вдова Огудалова. Несмотря на несколько театральную игру заслуженной артистки Пыжовой, ей удалось воссоздать на экране эту колоритную фигуру.

Цинизм Вожеватова — молодого весельчака, но уже бесчувственного дельца, для которого купеческое слово дороже жизни Ларисы, прекрасно передан актером Б. Тениным, который так же, как Пыжова, благодаря правильному построению роли в сценарии, имел возможность на экране воссоздать образ, написанный Островским.

Безусловно, большая заслуга режиссера Протазанова его желание, вместе со всем постановочным коллективом, наиболее полно передать на экране содержание одной из лучших пьес Островского. У режиссера обнаружилось чувство меры. Он отказался от любования бытовыми деталями и волжской купеческой экзотикой, неуместной в драме с трагической развязкой.

Оператор Магидсон стремился в советской трактовке ряда кадров нарисовать портрет бесприданницы. В сцене на качелях, в проходе по дворику к берегу Волги, в об'яснении Ларисы с Паратовым, когда по ее лицу пробегает тень от ветки, портрет Ларисы в подвенечном платье— могут служить образцами умелой передачи оператором настроений героини. Оператор правильно нашел стиль для изобразительной трактовки произведения русского писателя-реалиста Островского.

Мы вправе надеяться на то, что эту работу ожидает успех у нашего зрителя.

ГР. ЧАХИРЬЯН и И. МАНЕВИЧ



«Юность поэта». Производство Ленфильма. Режиссер А. Народицкий. Сценарий М. Слонимского. Артист В. Литовский в роли Пушкина.

Цифры и факты

Мосфильм

В 1936 г. студия Мосфильм работала лучше и продуктивнее, чем за все время своего существования. Результаты этой работы налицо — ряд полноценных произведений советской кинематографии, среди которых такие выдающиеся фильмы, как «Мы из Кронштадта» и «Партийный билет».

Но победа далась нелегко и недешево. От работников студии понадобились громадное напряжение сил, самоотверженная работа для выполнения программы, объем которой отнюдь не был преувеличен.

Несмотря на проведенную реорганизацию производства, которая дала бесспорно положительные результаты, никак нельзя отрицать в работе Мосфильма элементов штурмовщины, особенно во втором полугодии.

Беспристрастные цифры свидетельствуют о неравномерности производственного процесса.

В январе 1936 г. месячная программа была выполнена на 44 процента, в **феврале**—на 69 процентов, в **марте**—на 74 процента. Так уже в первом квартале подготовлялся штурм и аврал для завершающих месяцев года.

В марте фильм «Гаврош» не запущен в производстве из-за неготовности литературного сценария. По группе «Зори Парижа» съемки были прекращены дирекцией с 15 по 20 марта из-за неготовности генплана. Группа «Юность», собирающаяся в экспедицию, переживает затруднения из-за того, что трудно подобрать подходящих актеров в отъезд.

За один первый квартал студия имела 177 дней простоя, причем 11 процентов по вине техбазы и 84 процента по вине групп.

На неорганизованности съемок сказывается неумение заранее обеспечить все условия, необходимые для нормальной, уплотненной работы. Кроме того производство совершенно дезорганизовано долгим внеплановым пребыванием «Цирка» в павильоне.

В апреле группа «Зори Парижа» выполнила месячный план только на 43 процента. Пришлось перекрашивать костюмы для достижения соответствующего эффекта на советской пленке. По вине лаборатории пришлось переснимать об'екты «лестница ратуши» По фильму «Юность» месячный план выполнен на 32 процента. Объект «голубятня» не снят из-за того, что нет нужного актера и не готовы диалоги. Группа «Поколение победителей» по вине лаборатории переснимает «комнату Нико и Гирша».

В мае общий месячный план студии выполнен лишь на 40 процентов. По группе «Гаврош» подготовительный период идет замедленным темпом. Художник задерживает разработку эскизов декораций и костюмов; незакончен подбор актеров; месячный план выполнен лишь наполовину. Группа «Юность» с неполным составом актеров выехала в экспедицию с опозданием на 8 дней.

Работа первого полугодия характеризуется неуплотненностью, непроизводительной тратой времени в течение съемочного дня, причем эти потери времени не находят отражения в простоях.

Июльский план, равняющийся по удельному весу 19 процентам годового плана, выполнен на 69 процентов. Озвучание «Поколения победителей» началось на 10 дней позже срока. Монтаж идет затрудненно. Сказывается недостаточно четкая работа в съемочном периоде. Группа «Зори Парижа» выполнила план на 65 процентов. Работа группы «Гаврош» идет недостаточно успешно. Группа, уже вступившая в съемочный период, простаивает из-за отсутствия актера на роль Анжольраса. «Юность» отстает из-за опоздания с началом экспедиции.

В августе, при общем выполнении студией месячного плана в 59 процентов, хорошо работают группы «Зори Парижа» и «Гаврош», но все-таки ни одна из этих групп не выполняет плана целиком. Плохо работает группа «Юность» (21 процент выполнения плана). Группа «Тринадцать» (38 процентов выполнения плана) никак не может приступить к с'емкам в павильоне, так как построенная для нее декорация не дает возможности снимать общие планы.

В сентябре возвращается из экспедиции группа «Девушка с Камчатки», и обнаруживается, что квартальный план выполнен ею лишь на 38,5 процента. Выясняется, что в экспедиции снята лишь часть материала и что объем павильонных съемок будет значительно больший, чем предполагалось. Группа «Зори Парижа» имеет семь дней простоя из-за брака негатива. Съемки объекта «кафе Барбару» перенесены в павильон, но начаться не смогли из-за того, что съемочная аппаратура занята другими группами. Группа «Юность», вернувшаяся из экспедиции, имеет 6 дней простоя из-за неготовности декорации и занятости осветительной аппаратуры. Резко недовыполняет план группа «Гаврош», которая должна снимать в декорации «Зори Парижа». По фильму «Тринадцать» — 10 дней простоя из-за неготовности декорации. Этот простой относится на счет группы, так как ею не было своевременно сообщено техбазе об изменении требований к фактуре фона.

В октябре план выполнен студией на 61 процент. Переделывается сценарий «Юность» с тем, чтобы перенести в павильон те объекты, которые не успели отснять на натуре. Группа «Гаврош» выполнила 25 процентов месячного плана. Группа готовится к экспедиции в Ялту, так как в Москве на натуре уже снимать нельзя. Группа «Тринадцать» (47 процентов выполнения месячного плана) имеет простой по об'екту «дворик ночной», так как павильон был занят группой режиссера Марьяна. В сценарий вносятся изменения в связи с переключением на павильонные съемки взамен натурных.

План третьего квартала выполнен на 71 процент.

Примеры эти, взятые лишь по отдельным группам, можно подкрепить множеством других примеров. Из месяца в месяц, из квартала в квартал план не довыполняется. Заполнение программы стало возможно лишь при условии величайшего напряжения, вернее, перенапряжения и творческих и технических, и руководящих работников в последние месяцы года. И даже ценой этого напряжения не удалось уложить выполнение программы в намеченные сроки. Из семи фильмов три еще и до сегодняшнего дня не готовы окончательно, перезаписываются, переводятся с трех пленок на две и с двух на одну, а эти фильмы должны были по плану выйти в декабре. Люди работают в две, едва-ли не в три смены, нервничают и спешат.

А тем временем уже наносится ущерб выполнению программы текущего года, так как режиссеры, занятые завершением производственных хвостов прошлого года, никак не могут уделить должного внимания сценариям своих следующих постановок.

Еще не подведены точные цифровые итоги выполнения программы 1936 г. Как бы то ни было, эти цифры значительны. Это победа, и этой победе нельзя не радоваться. Но никак нельзя закрывать глаза на то, что эта победа в значительной мере результат штурма, который явился неизбежным следствием неорганизованности и неуплотненности работы.

Равномерная загрузка производства, непрерывный производственный поток—вот метод работы, которым должна овладеть крепнущая и растущая студия Мосфильм в 1937 г.

НЕИЗЖИТАЯ ШТУРМОВЩИНА

Годовой план Мосфильмом выполнен, но тем не менее в организации производственного процесса еще далеко не все обстоит благополучно. В 1936 году в студии было ненормально много сверхурочных работ. Сотни и тысячи сверхурочных часов — по самым разнообразным причинам: из-за того, что с'емка «не вышла», что не приехал нужный актер из Ленинграда, что не было гвоздей или угля. Почти ни одна картина не прошла без сверхурочных, а зачастую и оплаты простоев по ней же.

Только за 9 месяцев на Мосфильме из 36.280 официально зарегистрированных, разрешенных сверхурочных часов, было уплачено 73.574 рубля. Кроме того, были скрытые так называемые «оттульные» сверхурочные. Гример Терешин по «Зорям Парижа» в сентябре работал сверхурочно. Директор группы Владимиров предлагал ему «отгул», но Терешин не согласился и подал заявление в РКК. РКК постановила оплатить.

Костюмерши Волкова, Ильина, Нохова и другие по фильму «Последняя ночь» в сентябре насчитывали от 60 до 110 сверхурочных часов каждая.

В октябре гример Алавердов получал зарплату по трем различным видам: у него было 11 дней простоя по картине «Тринадцать», 57 с половиной сверхурочных часов за 15 рабочих дней по фильму «Гаврош» и сверх того ему же поручались работы «аккордно».

Монтажница Вихирева по фильму «Поколение победителей», начиная со 2 июля и кончая августом, не имела ни одного выходного дня. Реквизиторы, осветители и работники других цехов сплошь и рядом работают сверхурочно.

Профорганизации иной раз разрешают такое количество сверхурочных, какого на самом деле студии и не требуется. Например, в феврале и марте сверхурочных часов в группе «Гаврош» было значительно меньше, чем их разрешил провести ЦК союза.

П. ПЕТРОВ.

Советские кинооператоры в героической Испании

В Мадрид мы приехали в полдень. Мадрид открылся перед нами за поворотом дороги как-то вдруг во всем величии своих дворцов, прекрасных зданий, украшенных тончайшим каменным кружевом и утопающих в живых цветах и зелени.

Мы в'ехали в город, когда фашистские банды неудержимой лавиной подкатывались к его стенам, и когда казалось, вот-вот они заполонят столицу. Могучим контрударом республиканские части приостановили наступление Франко. Взбешенные варвары решили расправиться с непокорным городом. Начались первые дни бомбардировки Мадрида.

Бульварами проехали мы на плац де Кановос. Посреди площади каменный суровый бог Нептун выезжает на каменных конях из морской пучины. Здесь мы сворачиваем куда-то влево, останавливаемся у под'езда многоэтажного здания. Это отель «Палас» — место пребывания советской колонии.

Крепкими рукопожатиями встречают нас товарищи. Живой, подвижной торгпред Винцер, Беляев, Михаил Кольцов. Все они тщательно выбриты, безукоризненно одеты, словно находятся в обычных мирных условиях, и только как-то неестественно блестящие глаза выдают нервное и волевое напряжение. Во всем остальном внешность никак не выдает, что эти люди ежеминутно — и днем и ночью — подвергаются смертельной опасности, что они напряженно работают в тягчайших условиях.

В разгар беседы в номер врывается Кармен в испанском берете с кинамкой в руках.

Кармен вернулся со с'емок. Во время бомбардировки города он в автомобиле об'ехал и заснял вымершие, обезлюдевшие улицы.

Скоро появляется и Макасеев. Он также снимал город во время бомбардировки.

Кинооператоры радушно предлагают нам свой номер. За обедом—расспросы о Москве, о друзьях. Их интересует всякая мелочь. Что в Доме кино? Как на «Динамо»? Какие картины выходят в свет? Кто снимает? В беседе оба переносятся в Москву, и только пулеметная очередь, треск одиночных выстрелов, завывание сирен на улице напоминают о том, что мы находимся в осажденном Мадриде. Доносятся глухие, далекие взрывы. Начинается очередная бомбардировка города.

—Мы уже как-то привыкли к вою сирен, к воздушным налетам, — говорит Кармен. — Первое время сирены вызывали неприятное чувство. Теперь ничего...

Каждый день Кармен и Макасеев с переводчицей Линой Аргенти — испанской комсомолкой, прикрепленной к операторам, уезжают на фронт, на передовые позиции. Они остаются там до половины дня и возвращаются в город. С каждым днем все короче становился их путь — фронт подкатывается к самому городу.

Порой им приходится работать буквально под пулями. Нужны огромная выдержка, смелость, воля. Борис Макасеев достает из шкафа осколок



Р. КАРМЕН Б. МАКАСЕЕВ

ручной гранаты. Это кусок рукоятки. На нем еще невредима зеленая краска. Граната, брошенная с той стороны, взорвалась неподалеку. Тяжелый осколок ударился о каменный выступ, за которым оператор перезаряжал аппарат.

Однажды, когда они оба шли за передовыми частями, командир отряда крикнул дружинникам:

— Компанеро! Нас снимают советские товарищи. На нас будут смотреть миллионы зрителей. Покажем, на что способны бойцы революционной Испании!

И командир повел свою часть в атаку.

К вечеру снова возобновляется стрельба в городе. Борис Макасеев плотно закрывает жалюзи на окнах. На улицу не должен проникнуть ни единый луч света. Патрулям предоставлено право стрелять в освещенные окна. Коридорный приносит свежую корреспонденцию — пачка газет, письма, телеграммы.

Кармен пробегает одну из телеграмм, откладывает в сторону и говорит:

— Вот опять телеграфируют из Москвы. Предлагают нам поехать в Париж на несколько дней отдохнуть. Приятно чувствовать заботу товарищей, но разве можно в такие дни уезжать? Мы с Борисом решили не отрываться от работы. Так и ответим...

Миллионы советских зрителей с волнением смотрят хронику испанских событий. На экране проходят героические события, эпизоды борьбы с фашизмом. Сотни метров заснятой пленки — захватывающие по своей силе документы. Это плоды работы двух скромных советских кинооператоров, самоотверженно выполняющих свою работу. За месяцы пребывания в Испании они успели побывать всюду: в Сан-Себастьяне, в Барселоне, в Валенсии, в горах Астурии, в Аликанте, в Толедо. Они снимают приход советского теплохода с продовольствием для женщин и детей Испании, снимают осаду Альказара, бой быков, улицы Барселоны. И после кратковременных поездок в автомобилях или полетов на самолете они возвращаются снова в Мадрид, пробираются в окопы к бойцам, появляются среди развалин, среди разрушенных германскими бомбами зданий, фиксируют кошмарные сцены фашистского варварства.

Огромная, важная, героическая работа!

Сколько волнений, тревог доставляет им задержка, несвоевременная отправка готовой пленки. Перед от'ездом мы забираем с собой об'емистый чемодан и коробку с пленкой. Они сами, не доверяя никому, привязывают груз к багажнику. Просят, заклинают следить, не потерять по дороге. Мы везем их багаж до Валенсии, оттуда поездом пленку доставляет в Барселону корреспондент ТАСС. Из Барселоны в Париж — на самолете, затем в СССР. Когда мы возвращаемся на родину, хроника, вывезенная нами из Мадрида, уже демонстрируется в десятках кино. Мы смотрим последние выпуски, вспоминая героическую работу их авторов.

Юр. КОРОЛЬКОВ.

Мадрид—Москва.

В СТУДИЯХ

«Доклад товарища Сталина о Конституции СССР»

В Московской студии кинохроники заканчивается работа над полнометражным фильмом «Доклад товарища Сталина о Конституции СССР».

Для работы над фильмом специальным приказом ГУК создана бригада ГУК под руководством режиссера Г. Александрова в составе С. Бубрика, С. Гурова, Т. Лихачевой, В. Нильсена, В. Сахарова и Л. Моэна. Техническое руководство возложено на оператора В. Нильсена. В распоряжение бригады предоставлены все необходимые технические силы и средства.

Совещание по цветному кино

15 января у председателя Комитета по делам искусств тов. **П. М. Керженцева** состоялось совещание по вопросу о производстве цветных фильмов.

В совещании приняли участие работники студий, кинопромышленности и сотрудники Научно-Исследовательского института кинематографии, Государственного оптического института и другие.

На совещании обсуждались перспективы развития цветной кинематографии в СССР.

Подробный отчет о совещании будет дан в следующем номере нашей газеты.

Премирование группы «Последняя ночь»

Президиум ЦК союза кинофоторабoтников, отмечая выдающиеся качества кинофильма «Последняя ночь», постановил премировать путевками во всесоюзные санатории автора — режиссера фильма тов. Ю. Райзмана, кинооператора т. Фельдмана, звукооператора т Богданкевича и в подмосковные дома отдыха работников с'емочного коллектива тт. Васильева и Аракелова.

Союздетфильм

«РВС»

В киностудии Союздетфильм идет усиленная подготовка к с'емкам картины «РВС», сценарий И. Савченко, по одноименной повести Гайдара. С'емочная группа во главе с режиссером И. Савченко разработала технический план, рассчитанный на с'емку в течение зимы при любой погоде. Большая часть с'емок будет проведена на натуре. Для картины «РВС» в 15 километрах от Москвы по Калужскому шоссе сооружается целая «деревня».

Строительные работы задерживаются несвоевременным предоставлением группе материалов, в частности, соломы для крыш и прозодежды для рабочих.

«УЩЕЛЬЕ АЛАМАСОВ»

Закончены все натурные с'емки фильма «Ущелье Аламасов» (сценарий М. Розенфельда, режиссер В. Шнейдеров). Натура снималась в Кара-Кумской пустыне и в Крыму. На-днях группа приступила к с'емкам в павильоне, где осталось отснять около 300 кадров. Картину предположено выпустить в марте.

Мосфильм

«ЧЕСТЬ»

Режиссер Е. Червяков приступает к постановке фильма «Честь» по сценарию Л. и Ю. Никулиных. В сценарии показана жизнь железнодорожников, их борьба за новые методы и темпы работы. Сейчас тов. Червяков занят разработкой режиссерского сценария. Литературный сценарий послан для ознакомления в цехи и отделы студии.

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

Принят студией и направлен в ГУК сценарий Катерины Виноградской «Член Правительства». Тема сценария — выявление, в процессе роста колхозного движения, талантливых и органически понимающих политику коллективизации людей, семейные и общественные коллизии, связанные с их ростом.

«ВОЛГА, ВОЛГА...»

Режиссер Г. Александров закончил и сдал студии либретто сценария для своей ближайшей постановки «Волга, Волга...». Либретто находится на утверждении. Сценарий должен быть готов в феврале.

«В ДАЛЬНИХ ПОРТАХ»

Писатели Б. Лапин и З. Хацревин сдали первый литературный вариант сценария «В дальних портах» для режиссера Ю. Райзмана. Окончательный вариант сценария должен быть сдан к 1 марта.

«ИСТОРИЯ ОДНОГО СОЛДАТА»

Писатель Л. Славин сдал сценарий «История одного солдата», фильм будет ставить режиссер М. Ромм. Сценарий рассматривается дирекцией.

«СТЕПАН РАЗИН»

Приказа о пуске в производство фильма «Степан Разин» (режиссеры Преображенская и Правов, сценарий Чапыгина и Правова) еще нет, но уже во всех цехах и отделах студии идет предварительная подготовка к этой самой сложной из постановок 1937 г.

Большую работу проводит бюро главного художника. Образцы предметов быта и оружия, данные Историческим музеем, скопированы так тонко и тщательно, что сотрудники музея не сразу могли отличить копии от подлинных вещей.

Режиссерский сценарий готов, идет разработка монтировочных листов. Чапыгин работает над текстами диалогов, так как решено начать снимать фильм только с совершенно готовыми диалогами.

Много работы и у отдела декоративных сооружений. Намечено три этапа с'емок: первый в Москве — на предвесенней натуре, второй — на Волге с основной базой в Саратове и третий — по возвращении из экспедиции — с'емки декораций на натуре.

«МУЖЕСТВО»

По предложению ГУК должны быть внесены изменения в финал фильма «Мужество» (режиссер Марьян). Авторы сценария Павленко и Радзинский заняты переработкой текста.

«УТРЕННЯЯ ЗВЕЗДА»

Дирекцией студии принят и послан на утверждение в ГУК сценарий А. Толстого, С. Болотина и А. Птушко «Утренняя звезда». По этому сценарию режиссер А. Птушко будет ставить комбинированный игровой об'емно-мультипликационный фильм.

Ленфильм

«ПЕТР I»

Фильм должен был быть готов в 1936 г. Фактическая готовность «Петра I» на 1 января 1937 г. — 74 проц. Выпуск фильма задержался из-за переделок сценария и перес'емок. Картина частично уже смонтирована.

«САДОВНИК»

К работе над фильмом группа приступила с большим опозданием. Причина — длительные переделки сценария. В дальнейшем сроки выпуска фильма отодвинулись ввиду замены исполнительницы главной роли и связанных с этим перес'емок натуры и павильонов. Сейчас фильм готов на 92 проц. и в январе будет закончен.

«ПУГАЧЕВ»

Летняя натура по этому фильму была заснята в срок. Однако по возвращении из экспедиции было решено заменить исполнителя главной роли. Картина уже несколько месяцев находится в простое: продолжаются поиски исполнителя на роль Пугачева. Точные сроки продолжения с'емок пока не установлены.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

Фильм вступил в производство на несколько месяцев позже назначенного срока ввиду неготовности сценария. Пасмурная погода в конце лета (начало лета, когда можно было снимать, было затрачено на переделку сценария) задержала с'емки натуры. В дальнейшем руководство студии отложило выпуск «Возвращение Максима» на первый квартал 1937 г., усилив за счет этого темпы производства картины «Депутат Балтики», законченной досрочно, в прошлом году.

«ШУБА АНГЛИЙСКОГО КОРОЛЯ»

Экспедиция на натуру была не вполне удачной: не был заснят весь намеченный по плану материал. С'емочный коллектив по возвращении из экспедиции долгое время не работал из-за отсутствия площади в ателье. Сейчас начались с'емки в павильонах, однако, ведутся они вялыми темпами.

Руководство студии не уделяет достаточного внимания производству единственной комедии, построенной вдобавок на советском материале, и молодые режиссеры М. Руф и Г. Казанский снимают фильм «Шуба английского короля» в условиях «наименьшего благоприятствования».

«ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА»

Выезд на зимнюю натуру в прошлом году был предпринят поздно, когда снег уже растаял (задержка также была вызвана переделками сценария), ничего снять не удалось. В течение лета с'емочный коллектив снял все павильоны. Поздняя зима и отсутствие снега задержали начало с'емок зимней натуры. В ближайшие дни группа приступит к с'емкам. Осталось снять еще около половины картины.

Госкинпром Грузии

КОМСОМОЛЬСКАЯ ГРУППА

Госкинпром Грузии организовал комсомольскую режиссерскую группу, руководителем которой является комсомолец тов. К. Пипинашвили.

Группа готовит фильм «Калжана» (по произведению Ломаури), отображающий жизнь детей в дореволюционной деревне.



«Путешествие в Арзрум» — производство Ленфильма. Режиссер М. Левин. Артист театра им. Вахтангова Журавлев в роли Пушкина.

Цифры и факты

Ленфильм

В 1936 г. Ленфильм закончил производством и сдал прокатным организациям 10 полнометражных и одну короткометражную картины. Себестоимость всех этих картин равна 13,2 млн. рублей. Стоимость одной полнометражной картины колеблется от 801 тыс. руб. («Леночка и виноград») до 1.906 тыс. рубл. («Большие крылья»). За исключением «Сына Монголии», ни один из постановочных коллективов не уложился в смету. Все остальные картины закончены с значительным перерасходом. Так, по «Вратарю» перерасход составил 424 тыс. руб., по «Большим крыльям» — свыше 500 тыс. руб. и т. д.

★

Фильм «Депутат Балтики» («Беспокойная старость») вступил в производство в мае 1936 г., закончен в декабре. Последовательно по месяцам темпы производства картины следующие: в мае сделано 4 проц. плана, в июне — 7 проц., в июле — 3 проц., в августе — 1 проц., в сентябре — 14 проц., в октябре — 10 проц., в ноябре — 28 проц., в декабре — 23 проц.

Фильм «Юность поэта» вступил в производство в феврале 1936 г. Темпы производства этого фильма таковы: в феврале — 3 проц., в марте— 2 проц., в апреле — 1 проц., в мае— 6 проц., в июне — 6 проц., в июле— 7 проц., в августе — 7 проц., в сентябре — 8 проц., в октябре—6 проц., в ноябре — 12 проц., в декабре — 19 проц. Фильм заканчивается производством в январе. В течение этого месяца остается сделать (и, по всем данным, будет сделано) 23 проц. картины.

Приведенные выше цифры весьма красноречивы. Они доказывают, что сроки производства фильмов могут быть сильно сжаты. По существу больше половины картины делается в последние два-три месяца. Так, по «Депутату Балтики» в течение двух месяцев сделан 51 проц. картины. По «Юности поэта» за три месяца — 54 проц., т. е. больше, чем за остальные 6—9 месяцев.

★

В 1936 г. киностудия Ленфильм приняла к производству 15 сценариев. Из них в производство поступило три. 5 сценариев в ближайшее время должны поступить в производство, 6 сценариев (40 проц. всего сценарного портфеля) находятся в резерве. Это сценарии «Морская тайна» И. Зельцера и М. Розенфельда, «Музыкантская команда» Д. Дэля, «Брат и сестра» Е. Шварца, «Елена» А. Караваевой, «Воспитание чувств» М. Блеймана и М. Большинцова, «Ночь» П. Павленко.

В 1935 г. из числа принятых сценариев в резерв поступило 7.

Но киностудия продолжает жаловаться на сценарный голод, а значительная часть режиссеров находится в простое из-за отсутствия, якобы, драматургического материала.

★

В киностудии Ленфильм числится 36 штатных режиссеров. По данным планового отдела, в простое только один режиссер — Б. Козачков. По нашим же сведениям, целый ряд режиссеров, кроме Б. Козачкова, также находится в простое. Впрочем, этот простой замаскирован: либо нахождением в отпуску за свой счет, либо сценарной работой. В таком замаскированном простое сейчас находятся режиссеры И. Трауберг, А. Минкин, А. Ивановский, В. Браун, Э. Гарин, Х. Локшина, Д. Шпиркан, А. Кудрявцева.

Значительно более благополучно в отношении простоев среди операторов, ассистентов, режиссеров, звукооператоров, художников. Эти категории работников почти не простаивают. Во всяком случае простои операторов и звукооператоров обычно исчисляются только неделями, а не месяцами и годами, как это бывает с режиссерами и особенно штатными актерами киностудии. Из 30 штатных артистов киностудии 12 не заняты ни в одной картине и неизвестно, где и в чем они будут сниматься в ближайшие месяцы. Среди этих актеров есть «ветераны» простоя, не снимавшиеся в киностудии Ленфильм по 2—3 года (засл. арт. С. Магарилл, Е. Егорова, А. Костричкин и др.).

★

Киностудия Ленфильм выполнила в 1936 г. свой производственный план по валовой продукции на 85,2 проц., по товарному выпуску — на 96 проц. Однако, если бы не были выпущены не предусмотренные планом в начале года немые варианты «Семеро смелых» и «Дубровский», то процент выполнения плана был бы значительно ниже. Отчетные данные по товарному выпуску фактически также несколько преувеличены, так как ряд картин («На отдыхе», «Женитьба», «Депутат Балтики», «Федька», «Большие крылья») не увидел экрана в 1936 г. По существу в прошлом году Ленфильм дал советскому зрителю только 6 картин («Вратарь», «Сын Монголии», «Дубровский», «Семеро смелых», «Леночка и виноград», «Чудесный корабль»).

Не закончены производством «Петр I», «Садовник», «Возвращение Максима», которые по плану должны были быть готовы в прошлом году, «Депутат Балтики» выпущен сверх плана.

Процент невыполнения плана по отдельным картинам довольно значителен. Он составляет по «Возвращению Максима» — 29 проц., по «Петру I» — 25 проц., по «Садовнику»— 8 проц.

Остальные картины, выпуск которых был намечен на 1937 г., также отстают от плана. Так, «Юность поэта» готова к 1 января на 77 проц. вместо 95,4 проц., «Шуба английского короля» — на 52,3 вместо 99 проц., «Пугачев» — 51 вместо 88 проц. и т. д.

На 1937 г. киностудия Ленфильм вступает с весьма значительным остатком незавершенного производства, по сумме равняющимся 18 млн. руб.

По отдельным фильмам готовность на 1 января (в условных единицах) равна: «Петр I» (обе серии) — 1,48, «Садовник» — 0,92, «Путешествие в Арзрум» — 0,81, «Пугачев» — 0,51, «Падение Кимас-озера» — 0,45, «Шуба английского короля» — 0,52, «Дальний Восток» — 0,14, «Командир взвода» — 0,14, «Юность поэта» — 0,77, «Комсомольск» — 0,13, «Возвращение Максима» — 0,71.

За 1936 г. в киностудии допущен перерасход по фильмам, находившимся в производстве, в два миллиона рублей.

Весьма велик перерасход пленки, достигающий 70 тыс. метров. Только две картины — «Возвращение Максима» и «Путешествие в Арзрум» — имеют экономию пленки против лимита. Все остальные с'емочные коллективы превышают лимиты пленки на 20—50 проц.

По следам наших материалов

РЕАЛИЗУЕМ МЕЧТУ НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО

В статье «Неотложный долг» газета «Кино» вполне правильно отметила, как упорно и с каким большим увлечением работал Николай Островский над либретто и сценарием фильма по своему роману «Как закалялась сталь». Больше чем кто-либо я знаю, как глубоко волновала Николая мысль о том, что созданные им образы могли-бы ожить на экране. В первое же время, когда была высказана мысль об экранизации романа «Как закалялась сталь», Николай был необычайно рад этой прекрасной возможности довести свои образы и идеи, выраженные в романе, до многомиллионной аудитории, которой располагает советское кино. Сила воздействия такого фильма на массы трудящихся, а особенно на молодежь, была бы поистине огромна.

Роман «Как закалялась сталь» вызвал поток писем к автору от самых различных слоев читателей. Очень многие люди в этих письмах к Николаю говорили о том, что теперь они поняли, как надо жить и бороться, как надо все отдавать за дело трудящихся, за дело социализма. Многие сообщали даже о своих обязательствах, которые они решили принять на себя, прочитав этот роман. Такое сильное влияние имела книга. Какое же могучее влияние может и должен иметь кинофильм!

Николай ждал выпуска картины еще в 1936 году, после того, как он много и упорно работал над сценарием. Дождаться этого радостного события ему не привелось. Тем большие обязательства накладывает это на кинoорганизации, которые должны довести до конца это большое и чрезвычайно нужное дело.

Главное управление кинематографии должно принять все меры к тому, чтобы не только в кратчайшие сроки выпустить фильм, но и прежде всего к тому, чтобы ни в малейшей степени не были искажены образы романа в процессе экранизации. Советский экран должен донести до массового зрителя неискаженные образы романа «Как закалялась сталь», как они жили в сердце Николая Островского, как они живут в его книге, ставшей такой близкой и дорогой миллионам советских читателей.

Для этого работу над созданием фильма надо поручить таким людям, которым действительно близки и дороги образы, созданные писателем, людям, живущим теми же идеями, которые до последнего дня жизни давали Николаю Островскому силу творить, преодолевая страшный недуг.

РАИСА ОСТРОВСКАЯ.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий мост д. 21/5, тел. 1-94-40.

Уполн. Главлита В—6013. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.